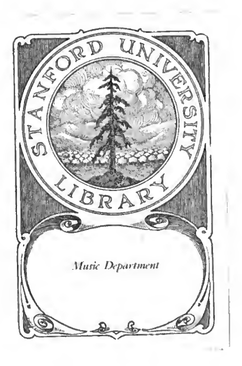
Die Musik


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY
Music Department



DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

SIEBENTER JAHRGANG

DRITTER QUARTALSBAND

BAND XXVII



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1907—1908

DIE MUSIK

5. BEETHOVEN-HEFT

Beethoven ist die Trauer in ihrem Hinweis auf die Quellen ewiger Sühnen, seine Muse die Verherrlichung des Märtyrertums irdischen Seins, dieses Elementes des rein Menschlichen, aller Wonnen, aller Leiden; der Kern der christlichen Idee vom Leben.

Wilhelm von Lenz

.VII. JAHR 1907/1908 HEFT 13

Erstes Aprilheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



BEETHOVEN UND DIE MANNHEIMER

von Hugo Riemann-Leipzig

Die Neubearbeitung des ersten Bandes von Al. Wh. Thayer's Beethovenbiographie durch Hermann Deiters ist 1901 erschienen, d. h. 1900 gedruckt und noch früher geschrieben, jedenfalls vor der Wiederentdeckung des Ruhmes der um die Mitte des 18. Jahrhunderts wirkenden Mannheimer Komponisten, vor der Erkenntnis, daß die merkwürdige Wandlung des Stils der Instrumentalmusik in der Zeit zwischen Bach und Beethoven ihren Ausgang in Mannheim genommen und bereits die Welt erobert hatte, ehe Haydn und Mozart bekannt wurden. So hat denn die zweite Auflage ebensowenig wie die erste Beethovens Verhältnis zu den Schöpfern des neuen Stils überhaupt in Frage gezogen. Man findet zwar (auch schon in der ersten Auflage) Mannheim und sein berühmtes Orchester ein paarmal gestreift, auch Christian Cannabich, aber nicht Johann Stamitz genannt, jedenfalls aber auch nicht die geringste Andeutung, daß Mannheim und seine Musik irgendwie für den Werdegang von Beethovens Künstlerschaft ernstlich in Betracht kommen. Ich gebe deshalb hier gleichzeitig eine Art Nachtrag zum ersten Bande von Thayer's Lebenswerk und eine Ergänzung zu meiner Studie über „Stil und Manieren der Mannheimer“ (Einleitung der zweiten Auswahl von Mannheimer Symphonieen in den „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“, Jahrg. VII, Bd. 2), wenn ich von den inzwischen Gemeingut gewordenen neuen Erkenntnissen aus Beethovens Frühwerke einer erneuten Durchsicht unterwerfe und nachweise, daß Beethoven in der Bonner Zeit und vielleicht darüber hinaus doch in viel höherem Grade unter dem direkten Einflusse der Mannheimer gestanden hat, als ich selbst noch in meiner genannten Studie annehmen zu müssen glaubte. Es ergeben sich damit neue, schwerwiegende Gründe zu den ohnehin schon vorliegenden, eine ganze Reihe wenigstens der bis 1800 erschienenen und der erst aus dem Nachlasse bekannt gewordenen Werke Beethovens in die Bonner Zeit (vor 1792) zu setzen. Die bestimmte Erweisbarkeit starker Mannheimer Einflüsse tritt aber überhaupt als ein ganz neues Kriterium in die Betrachtung von Beethovens Stil ein und zwingt, vieles, was man bisher in Bausch und Bogen als Mozartisch

zu definieren sich gewöhnt hat, vielmehr auf Rechnung derer zu setzen, mit deren Musik Beethoven ebenso wie Mozart aufgewachsen ist. Nur zu leicht vergißt man, daß Beethoven doch nur nicht ganz 15 Jahre jünger ist als Mozart, und daß noch ein Jahr nach Beethovens Übersiedelung nach Wien in Bonn das Konzertrepertoire so beschaffen war, daß man „anfieng, Haydn neben Cannabich, Carl Stamitz und Consorten zu dulden" (Musikbrief aus Bonn vom 19. Sept. 1793 in Spaziers Berlinischer Musikalischen Zeitung).

Leider ist Thayer's Ausbeute aus den Akten der kurkölnischen Hofhaltung nur für die durchaus eine zweite Rolle spielende dramatische Musik (Oper und Oratorium) einigermaßen ausgiebig gewesen und läßt uns bezüglich der in erster Linie gepflegten Kammer- und Orchestermusik fast ganz im Stich. Wir wissen aber, daß schon seit Ende des 17. Jahrhunderts drei Dirigenten annähernd gleichen Ranges besoldet wurden, einer für die Kirchenmusik, einer für die weltliche Vokalmusik und einer für die weltliche Instrumentalmusik, und daß die Stelle des Kammermusikdirektors 1738—65 der Violoncellist Giuseppe dall'Abaco inne hatte (der Sohn des Münchener Kammermusikdirektors Felice dall'Abaco), der einen hohen Gehalt bezog. Wahrscheinlich war aber um diese Zeit die Leitung der Vokal- und Instrumental-Kammermusik nicht mehr geschieden.

Das starke Hervortreten der Italiener unter den Bonner Kapellmeistern und Konzertmeistern (Donnini, dall'Abaco, Lucchesi, Mattioli) macht es sehr wahrscheinlich, daß bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus die prächtige italienische Violinmusik (Corelli, Veracini, Abaco, Pergolesi) fleißig gepflegt worden ist; dann aber wurde Bonn zweifellos mit Mannheimer Musik überschwemmt. Daß Bonn bezüglich seiner Musik in höherem Grade süddeutschen als norddeutschen Einflüssen unterstanden hat, ist an sich naheliegend, wird aber zur Gewißheit, wenn man bedenkt, daß Kurfürst Clemens August (1723—61) ein bayrischer Prinz war, Max Friedrich (1761—84) dem schwäbischen Hause von Königsegg-Rothenfels angehörte und Max Franz ein österreichischer Erzherzog war. Mit dem Auftauchen von J. A. Hillers Schüler Neefe als Hoforganist (1779) kommt wahrscheinlich zum ersten Male die der süddeutschen Richtung zuwiderlaufende norddeutsche in Bonn zur Geltung, aber zu spät und auch nicht energisch genug, um die süddeutschen Einflüsse brechen zu können. Doch hat Neefe dadurch, daß er notorisch den jungen Beethoven mit dem (vor 1800 nur handschriftlich in Händen der Bachverehrer befindlichen) „Wohltemperierten Klavier" Bachs bekannt gemacht hat, sicher einen wenn auch nur sehr langsam zur Geltung kommenden Einfluß auf Beethovens Schaffen gewonnen. Denn es ist gewiß nur zu begreiflich, wenn der neue Stil mit seinen bestechenden Eigenschaften zunächst ganz von der Phantasie des jungen Komponisten

Besitz nahm und daß für sein Urteil Bach doch naturgemäß nur zu Händel, Ahaco und den anderen Repräsentanten des Stils rangieren konnte, den der neu aufgekommene so schnell zurückdrängte. Die wenigen unbedeutenden Versuche Beethovens im fugierten Stile (zweistimmige Fughette in D-dur [1783], das f-moll-Präludium [1787] und die beiden im Quintenzirkel modulierenden Präludien [1789?]) verraten noch recht wenig Vertiefung in den Geist Bachs, sehen vielmehr doch ganz so aus, als verdankten sie den Ermahnungen des wohlmeinenden Lehrers ihre Entstehung, über dem bestrickenden Zauber des neuen Stils nicht das unentbehrliche Studium der älteren Manier zu vernachlässigen; sie kommen mit anderen Worten nicht von Herzen und schmecken nach der Schulstube. Für die Beziehungen der Bonner Kapelle zum süddeutschen Musikleben gibt zunächst nur der Bericht K. D. Junkers (in Boßlers Musikalischer Korrespondenz 1791) über seinen zweitägigen Aufenthalt in Mergentheim einen weiteren Beleg, wohin er im Oktober 1791 gereist war, um die daselbst mit dem Kurfürsten weilende Kapelle kennen zu lernen (der Kurfürst hielt dort als Großmeister des Deutschritterordens ein Kapitel ab). Da erfahren wir beiläufig, daß im Hofkonzert eine Symphonie von Mozart gespielt wurde, ferner eine konzertante Symphonie für Violine und Violoncello mit Orchester, deren Autor leider nicht genannt ist (vermutlich eine der vielen von Karl Stamitz), und daß zuletzt eine neue Symphonie des ebenfalls herzugereisten fürstl. Wallersteinschen Kapellmeisters Paul Winneberger zum Vortrag kam, die Tags zuvor erstmalig in der Probe aufgelegt war. Bedauerlich ist, daß in der erhaltenen Ankündigung des ersten Konzerts des achtjährigen Beethoven im Kölner Redoutensaale am 26. März 1778 nicht näher angegeben ist, was für „Klavierkonzerte" und was für „Trios" der Knabe (er erscheint allein auf dem Zettel) zum Vortrag gebracht hat, und noch bedauerlicher, daß sich kein Katalog und auch keine Restbestände der Musikbibliothek der Bonner Kapelle gefunden haben, der im kurfürstlichen Schlosse ein besonderes Zimmer eingeräumt war, und zwar mit strenger Scheidung der Kirchenmusik, der weltlichen Vokalmusik und der Instrumentalmusik in besondere Abteilungen (Thayer I, 2. Aufl., S. 16).

Leider hatte weder Thayer noch Deiters eine zutreffende Vorstellung von dem Repertoire der Instrumentalkonzerte in der Zeit von Beethovens Jugend und der zunächst vorausgehenden Jahrzehnte, wie aus verschiedenen Auslassungen bestimmt hervorgeht. So heißt es l. c. S. 32 der 1. Aufl. (S. 34 der 2.), daß während der Regierungszeit Clemens Augusts (gest. 1761) „verhältnismäßig wenig Musik durch Druck bekannt gemacht wurde und infolgedessen neue Formen und neue Stile nur langsam den Weg zu allgemeiner Anerkennung fanden". Ebenda ist gesagt, daß gegen Ende der Regierungszeit Clemens Augusts Gluck, Phil. Em. Bach und Haydn

„die Grundlage des neuen Opern-, Orchester- und Klavierstils legten, ehe die vollständig ausgebildete Sonatenform in allen Kompositionen höherer Art Aufnahme gefunden". Die zweite Auflage (Deiters) sagt S. 148 speziell über die drei 1783 von Beethoven dem Kurfürsten Max Friedrich gewidmeten Klaviersonaten, daß diese ihr Vorbild in den dreisätzigen Klaviersonaten Phil. Em. Bachs haben, „welcher die Form ausgebildet hatte, welchem dann Haydn, Mozart und andere gleichzeitige Komponisten folgten, unter diesen Neefe." Die Verwunderung (S. 276, 2. Aufl. 352), daß 1799 der Wiener Musikalienhändler Traeg in seinem Kataloge 512 Symphonieen, konzertante Symphonieen und Ouvertüren (Suiten) anzeigen konnte, würde bei Thayer und Deiters geschwunden sein, wenn sie die Kataloge der Pariser, Londoner und Amsterdamer Verleger aus den letzten Jahrzehnten vor Beethovens Geburt eingesehen hätten. Die Symphonieen der Mannheimer Komponisten allein übersteigen aber schon die Zahl 500 nicht unerheblich. Übrigens hätten aber doch die Breitkopfschen Kataloge seit 1761 schon einen genügenden Begriff geben können von der enormen Tätigkeit der ausländischen Pressen, deutsche Symphonieen auf den Markt zu bringen. Erst 1764 taucht der Name Haydns unter den damals gefeierten auf, und zwar zunächst ohne jedes Aufsehen. Ich will hier nicht nochmals ausführen, wie offenkundig die allgemeine Herrschaft der Mannheimer um diese Zeit ist, sondern verweise diesbezüglich auf meine anderweitigen Darlegungen. Es kam mir hier nur darauf an, zu konstatieren, daß Thayer und Deiters von der immensen Popularität der Mannheimer Orchestermusik um die Zeit von Beethovens Jugend keine Ahnung gehabt und deshalb unterlassen haben, ihre historische Bedeutung für die Entwickelung der Formen zu untersuchen, daß sie daher gar nicht auf den Gedanken kommen konnten, daß Beethovens Frühwerke andere Muster als Phil. Em. Bach, Mozart und Haydn gehabt haben.

Da es sich nicht um ein paar schnell erledigte Kleinigkeiten, sondern vielmehr um einen recht erheblichen Bruchteil von Beethovens gesamtem Schaffen handelt, so sehe ich von weiteren einleitenden Ausführungen ganz ab und gehe direkt zur Musterung von Beethovens Frühwerken selbst über. Dazu setze ich voraus, daß der Leser meine Einleitungen zu Band III, 1 und VII, 2 der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" oder doch irgend einen meiner sonstigen Aufsätze über den Stil der Mannheimer kennt oder nachträglich einzusehen Gelegenheit nimmt.

Zunächst ist kurzweg zu konstatieren, daß die drei Sonaten von 1783 (in welchem Jahre Beethoven 13 und nicht, wie die Widmung besagt, 11 Jahre alt war) ganz und gar im Banne der Mannheimer Manier stehen (vgl. Gesamt-Ausgabe, Serie XVI, No. 33—35). Gleich das Kopfthema der ersten Sonate (Es-dur) sieht aus wie ein Stück Klavierauszug einer Symphonie

von Stamitz, Richter, Toeschi oder Cannabich mit seinem zum Übermaß von allen Mannheimern verbrauchten Emporwalzen im Akkord:

Allegro cantabile (!)

Schon Takt 4 bringt aber auch die weichliche Mannheimer Seufzermanier, deren besondere Bedeutung ich mehrfach hervorgehoben habe:



Wer je etwas von der Mannheimer Musik um 1750 gesehen hat, weiß, daß das nicht der Stil Phil. Em. Bachs, sondern der von Joh. Stamitz, Fr. X. Richter und ihren Nachahmern ist. Daß Takt 10 das zweite Thema ebenfalls im Aufputz dieser Manier erscheint, überhaupt dem ersten Thema viel zu ähnlich ist, beweist die Unreife des Anfängers, beweist, daß ihm der Sinn des durch J. Stamitz eingeführten Kontrastthemas noch nicht aufgegangen ist:



Die epilogierende kleine Schlußgruppe gehört zur Kategorie der schnippischen Tändeleien, wegen deren die Mannheimer so heftig von Hiller u. a. getadelt wurden:



Auch die stereotypen Akkordschläge des Schlusses fehlen nicht. Eine ernstliche Durchführung ist nicht vorhanden, vielmehr setzt, wie bei Phil. Em. Bach aber auch bei den Mannheimern, der zweite Teil einfach mit der Transposition des Anfangs des ersten Teils in der Dominante ein und bringt eine Art Durchführung erst nach der Reproduktion des ganzen ersten Themas, die auch noch gleichlautend wie im ersten Teile, aber mit Halbschluß in c-moll ausläuft. Daß der Halbschluß auf dem B-dur-Akkord eigentlich keine Vorbereitung des Fortgangs in B-dur ist, hat Beethoven noch nicht erkannt; sonst hätte er im ersten Teile einen anderen Weg eingeschlagen (bekannt-

lich hat diesen bei Mozart sehr häufigen Konstruktionsfehler auch noch Beethovens op. 49 II). Die Einschaltung der kleinen Durchführung zur Wiedergewinnung der Haupttonart ist aber ein interessanter Beitrag zur Erklärung der Entwickelung der Sonatenform aus der zweiteiligen Liedform; tatsächlich ist die wirkliche Durchführung doch entstanden aus den Umgestaltungen, die die veränderte Modulationsordnung des zweiten Teils bedingt (erster Teil: Tonika — Dominante bzw. Molltonika-Parallele; zweiter Teil: Dominante — Tonika bzw. Parallele-Tonika), und die schließlich so starke Abschweifungen machte, daß das erste Thema noch ein drittes Mal und zwar wieder in der Haupttonart eintreten konnte (so in Pergolesi's G-dur-Trio und Stamitz' E-dur Trio). Beethoven steht also hier noch in dem Anfangsstadium des Verständnisses der inzwischen durch Mozart und Haydn bereits schon weiter entwickelten Form.

Der zweite Satz ist nur mit kleineren Werten geschrieben, steckt aber übrigens ganz im Motivischen des ersten Satzes fest, der ja (Allegro cantabile!) selbst andante-artig ist, bringt also ebenfalls keinen Kontrast:



findet auch für sein zweites Thema keine andere Ausdrucksform:



und gipfelt in einer direkten Reminiszenz an Stamitz und Richter:



Diese schluchzende Septime bringt auch das sonst schlicht und ohne auffallende Züge sich abspielende Rondo (Finale):



Wesentlich selbständiger gibt sich die zweite Sonate (f-moll), sicher mit zufolge der Wahl der Tonart, die dem Komponisten ernstere Töne ein-

gibt. Doch zuckt in dem Andante mehrfach die Stamitzsche Liebe für scharfe dynamische Kontraste auf:

und auch der mit Pausen durchbrochene „gewundene Abstieg“ ist ein echter Stamitz:

Es ist wohl der Mühe wert, sich klar zu machen, was es bedeutet, daß schon in so früher Jugend Beethoven die raffinierten Pausenwirkungen der Stamitzschen durchbrochenen Arbeit so gründlich verstanden und assimilert hat. Denn diese Stelle sieht doch für:

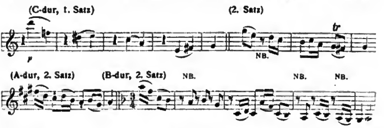


ist also fortgesetzte Pausensynkopierung:



und steht auf dem gleichen Boden mit den berühmten „sanglots entrecoupés“ von op. 110 (Arioso dolente), op. 131 (Thema der Variationen und Var. 6), op. 77 (Var. 1), op. 126 (No. I, IV), op. 33 (No. VII) usw.

Daß diese Wunderwirkungen auf Stamitz' Trios op. 1 zurückgehen, sei nachdrücklichst betont; ein paar Proben aus diesen mögen dies belegen:



Die dritte der drei Erstlingssonaten (D-dur) erinnert mit dem Epilog des ersten Satzes an Richters A-dur-Trio:







und mit mehrmaliger Anwendung des gewundenen Abstiegs an Stamitz:

auch bringt das variierte Menuet ein paar Mannheimer Seufzer:

Übrigens verdient die Flüssigkeit des klavieristischen Figurenwerks des Dreizehnjährigen volle Anerkennung; man erkennt sehr wohl, wie er sich bereits in die Rolle des Akkompagnisten einzuleben beginnt. Das häufige Auftreten wirkungsvoller unisono-Stellen braucht durchaus nicht auf Rechnung Phil. Em. Bachs gesetzt zu werden, findet sich vielmehr in den Symphonieen und Triosonaten der Zeit häufig genug, um sich aus der Bekanntschaft mit diesen zu erklären.

Ein ganz unverkennbar unter Einwirkung der Mannheimer Musik entstandenes Werk Beethovens ist auch das wahrscheinlich 1786 für die Familie von Westerholt geschriebene Trio für Klavier, Flöte und Fagott (Ges. Ausg. Serie 25 [Suppl.] No. 294). Schon die Akkord-Rakete zu Anfang ist eine besondere Liebhaberei der Mannheimer. Trotz der gewandten Führung der drei Instrumente, die Beethoven schon als den Durchbildner der Ensemblekunst zeigt, steht doch die frühe Zeit der Entstehung außer Zweifel. Das Werk ist in der Gesamtausgabe zum ersten Male gedruckt; das autographe Manuskript bezeichnet Beethoven als kurfürstl. kölner Hoforganisten, und der Auktionskatalog des Nachlasses Beethovens besagt (No. 179): „frühere Arbeit, noch in Bonn". Der Stil bestätigt die frühe Entstehung vollkommen; schon Takt 5 bringt auch die Seufzermanier:



die auch im Übergange zum zweiten Thema auftritt:



und dieses selbst vollständig beherrscht:





Auch der wenn auch etwas verschnörkelte langsame Satz weist mit Fingern auf Mannheim:



Auch eine nur als Fragment erhaltene Romance cantabile (Thayer I, 2. Aufl. 298) für die gleichen Instrumente mit Orchester gehört sicher in dieselbe Zeit:



Schwerlich hat Thayer recht, wenn er für die drei zuerst in der Gesamtausgabe (Serie VIII, No. 64) gedruckten Duos für Klarinette und Fagott (Chronolog. Verz. No. 70) das Jahr 1800 als Entstehungsjahr annimmt (für den Klarinettisten Beer und den Fagottisten Matauschka, beide in der fürstl. Liechtensteinschen Kapelle); saßen doch in der wegen ihrer Leistungen gerühmten Bonner Tafelmusik auch zwei Klarinettisten und zwei Fagottisten. Gerade diese drei Duos sind so durch und durch mannheimisch, daß man sie unbedingt erheblich weiter zurückdatieren muß (vor 1790). Gleich der Anfang des ersten Duos spricht deutlich genug (Klarinette):



noch deutlicher aber das zweite Thema (Fagott):

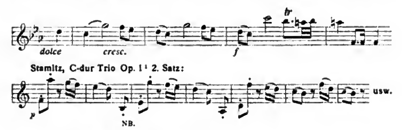


und auch wieder der Epilog (Klarinette):

Das nur kurze Largo beginnt:

Das zweite Duo beginnt im Fagott:

und setzt sich ähnlich in der Klarinette in C-dur fort, ist aber übrigens freier von Seufzermanieren. Dafür bringt aber das dritte Duo (c-moll) den direkten Beweis, daß Beethoven das C-dur-Trio von Stamitz gekannt hat:



Aber auch sonst fällt noch mancherlei auf:



Wenn innere Indizien mangels anderer Anhaltspunkte etwas beweisen können, so wird man diese Duos gewiß der Bonner Zeit zuweisen müssen.

Die drei (laut Autograph) bestimmt 1785 geschriebenen Klavierquartette verraten uns zunächst, daß Beethoven auch Pergolesi's Trios nicht unbekannt geblieben waren:





Auf Pergolesi's Wichtigkeit als Vorbereiter der Stilreform der Mannheimer habe ich bereits mehrfach aufmerksam gemacht (er ist der Schöpfer des „Allegro cantabile"); der erste Satz seines G-dur Trios ist von einer ganzen Reihe von Komponisten nachgeschrieben worden.

Doch bringt die Einleitung des ersten Klavierquartetts auch noch ein paar Stamitziana:



Die Kadenz mit dem gewundenen Abstieg (b), mit und ohne Durchbrechung durch Pausen, wie sie aus der Mannheimer Musik in so mancherlei Varianten bekannt ist, spielt in den drei Quartetten eine Hauptrolle. Reicher an Seufzermanieren ist nur das dritte Quartett (C-dur), das im Autograph das erste ist, aber schon in der ersten Ausgabe (1832) seinen jetzigen Platz erhalten hat. Das zu wissen ist darum nicht ohne Interesse, weil gerade das C-dur Quartett viel stärker als die anderen im Banne des Stils der Mannheimer steht. Schon der Anfang ist ganz mannheimisch (vgl. oben den Anfang der Es-dur Klaviersonate):



Die zur transponierten Wiederkehr des Anfangs in F-dur überleitenden ersten Takte des zweiten Teils (eine eigentliche Durchführung ist es nicht) sind richtige mannheimer „Raketen":



Daß bei Beethovens Lebzeiten diese Quartette nicht im Druck erschienen, hat seinen guten Grund, da er hervorstechende Partieen dieses ersten (dritten) Quartetts in einer der Klaviersonaten op. 2 verwandt hat, nämlich zu-

nächst den Übergang zum zweiten Thema und den zweiten Hauptteil des zweiten Themas in der C-dur Sonate op. 2, III:

tr und: NB. usw.

Zu der merkwürdigen Modulationsordnung, das zweite Thema in der Mollvariante der Dominante (g-moll bezw. G-dur) einzuführen, ist auch der Hinweis von Interesse, daß das einer speziellen Liebhaberei Joh. Stamitz' entspricht (vgl. das Finale des C-dur Trios).

Das Adagio con espressione des C-dur Quartetts hat Beethoven meisterhaft umgearbeitet zum Andante der Sonate op. 2, I (f-moll). Die verzierte Wiederkehr des Hauptgedankens hat auch im Quartett einige Mannheimiaden, die in der Umarbeitung ausgemerzt sind(!):



Wir kommen zu den 1795 als op. 1 gedruckten, aber schon 1793 von Beethoven in Gegenwart Haydns beim Fürsten Lichnowski zum Vortrage gebrachten drei Trios. Thayer nimmt für diese die Jahre 1791—92 in Bonn als Entstehungszeit an; Deiters hat in der 2. Aufl. diese Ansicht fallen lassen. Tatsächlich bekunden Skizzen, daß Beethoven sich noch 1794 mit diesen Trios beschäftigt hat. Das beweist zunächst, daß er sie für die Herausgabe nicht so gelassen hat, wie sie 1793 beschaffen waren, schließt aber durchaus nicht aus, daß sie in den Hauptideen noch älter als 1793 sind und tatsächlich in die Bonner Zeit gehören. Trotz aller unverkennbaren Fortschritte in der Ausgestaltung, die die mächtige Einwirkung der inzwischen in Wien empfangenen Eindrücke verraten, enthalten doch diese drei Trios tatsächlich so vieles, was an seine Frühwerke erinnert, daß ich mich unbedenklich Thayer's Ansicht anschließe. An Mannheimer Reminiszenzen ist durchaus kein Mangel, aber sie haben doch ein anderes Aussehen bekommen als in den Sonaten von 1783 oder den Quartetten von 1785. Sie sind nicht mehr gedankenlos nachgesprochene Formeln, sondern treten als organische Bestandteile in dem Aufbau ein, sind durchempfunden, erlebt.

Das gilt zunächst für die an die Mannheimer Raketen erinnernden Themaköpfe:



aber auch für die in gar nicht kleiner Zahl auftauchenden Seufzermanieren, die manchmal starke Emphase angenommen haben (a) oder durch den Charakter des Satzes einen Anflug von Humor erhalten (b) und nur in einigen Fällen noch ihre Weichlichkeit, ihr schmachtendes Wesen zeigen (c):

No. 1, 2. S. (a) No. II, 1. S. (a)

NB. NB. NB. NB.

dasselbe Violine (b) NB. usw.

das. (a) das. 2. Thema (b)

NB. usw. usw.

das. 2 Satz (a) NB.

(Filtz) (Filtz!)

NB.

das. (a) NB. das. (b) usw.

espr.

das. (c)



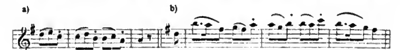
Daß die drei Haydn gewidmeten Klaviersonaten op. 2 nicht nur unter Haydns Augen in Wien entstandene Musik enthalten, ist schon oben erwähnt; daß aber außer den Quartetten von 1785 auch noch andere ältere Ideen Verwendung gefunden haben, scheinen noch einige weitere Mannheimiaden zu verbürgen, so im Andante der A-dur Sonate das:



und im Finale derselben Sonate:



Wie ein Scherz über den gewundenen Abstieg nimmt sich das Rondo G-dur für Klavier und Violine aus (Ges.-Aug. Serie XII, Nr. 102), das in der Hauptsache mit diesem (und seiner Umkehrung) bestritten ist:



Der gewundene Abstieg ist aber auch schon dem kleinen A-dur-Rondo von 1783 (in Boßlers Blumenlese) vertraut:



In einer entzückenden Variante erscheint er auch in dem ersten Satze des 1830 zuerst aus dem Nachlaß herausgegebenen Es-dur Trios (Klavier, Violine, Violoncello), das nach Schindlers Angabe Beethoven mit 15 Jahren komponiert hätte (d. h. + 2 = 1787):



Das unscheinbare Motiv spielt da eine merkwürdige Rolle als eine Art beschwichtigender Epilog. Übrigens scheint die Ähnlichkeit des Scherzo dieses Trio mit dem Diabelli-Walzer, über den die Variationen op. 120 geschrieben sind, noch nicht bemerkt zu sein:



Vielleicht ist aber diese Verwandtschaft mit ein Grund gewesen, daß Beethoven sich für Diabelli's Walzer erwärmte.

Die Vermutung, daß das Streichtrio Es-dur op. 3 in die Bonner Zeit gehört (Thayer I² 289), wird wenigstens durch ein paar Mannheimer Seufzer gestützt:

4. Satz *Adagio*

a) NB b) NB

Violine (auch im Cello)

5. Satz *Menuetto*

a) b)

Violine

NB.

6. Satz *Finale*

Violine usw.

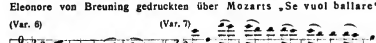
Von frühen Variationenwerken führen die dem Thema fremde Seufzermanier ein die Variationen über Righini's „Vieni amore" (1790):

(Var. 4.)

p NB. NB. NB.

auch Var 6, 12, 23 und 24

Auch die wohl noch in Bonn komponierten, 1793 mit Widmung an Eleonore von Breuning gedruckten über Mozarts „Se vuol ballare“:



Aber auch die ganz späten (1818—1820 geschriebenen) Variationen op. 105 und 107 greifen noch gelegentlich auf die Manier zurück:

op. 105, No. 2 (Var.) NB. op. 107, No. 5 (Tirolisch)

usw. NB. NB.

op. 117, No. 9 (Russisch)

Das 1805 erschienene Klaviermenuett Es-dur ist wohl auch ein altes Blättchen gewesen:

NB

und auch die 1796—97 als op. 6 gedruckte vierhändige Klaviersonate seufzt noch naiv:

p

Das nachgelassene Rondino für acht Blasinstrumente (Ser. VIII, No. 60) ist jedenfalls für die kurfürstliche Tafelmusik geschrieben und zwar vermutlich vor 1790:

a) NB. b) c)

Klavier 1° Ob. 1°

Dagegen dürfte das Bläseroktett (op. 103, Ser. VIII, No. 59), bezüglich dessen Beethoven 1794 bei Simrock in Bonn anfragt (Haben Sie meine Partita schon aufgeführt?), zwar für Bonn, aber in Wien, also frühestens 1792, geschrieben sein, da Mannheimer Manieren darin ganz fehlen, wenn man nicht in der dreitaktigen Stelle:



eine solche sehen will.

Unverkennbare Spuren früher Entstehung trägt die **Hornsonate** op. 17, die angeblich Beethoven in einem Tage für Punto geschrieben haben soll (17. April 1800); das Rätsel so schneller Arbeit, das wohl für Mozart aber nicht für Beethoven glaubhaft wäre, erklärt sich, wenn man annimmt, daß er alte Bonner Skizzen benutzte. Man urteile, ob das nicht sehr wahrscheinlich ist:



Hier fällt besonders das in Filtzscher Manier in weiten Sprüngen einhergehende Hauptthema des Schlußsatzes auf.

Das bereits 1798 in Wien aufgeführte **Klavierquartett mit Blasinstrumenten** op. 16 ist ebenfalls früh mit Benutzung älterer Ideen geschaffen. Schon die an den französischen Ouvertürenstil anklingende Einleitung enthält einige Seufzer:



noch deutlicher verrät aber der Anfang des Allegro frühere Entstehung:



und auch aus dem zweiten Satz lugt so etwas hervor (Oboe):



Schluß folgt



HERZSCHLAG UND RHYTHMUS

EIN VERSUCH, DEM VERSTÄNDNIS VON BEETHOVENS WERKEN DURCH DAS STUDIUM SEINER OHREN- UND HERZKRANKHEIT NÄHER ZU KOMMEN

von Dr. med. J. Niemack-Charles City (Jowa)

Die oft gestellte Frage, ob und in wieweit Beethovens Ohrenleiden seine musikalischen Produkte beeinflußt habe, ist in ihrer ersten Hälfte überflüssig, in ihrer zweiten dagegen einer sorgfältigen Untersuchung wert und fähig. Erzeugnisse eines Genies sind in ihrer ersten Konzeption immer Kinder des Augenblicks und seiner zufälligen Eindrücke und Stimmungen, wogegen die wissenschaftliche und technische Ausarbeitung als etwas verstandes- und oft handwerksmäßiges keiner fortgesetzten Inspiration bedarf.

Dem Künstler kommen von außen her zuerst die Eindrücke, die befruchtend auf den wohlbereiteten schaffenden Mutterboden seines Geistes fallen; sie werden oft augenblicklich, oft aber erst nach einiger Zeit des Ausreifens geboren.

Der Schwerhörige, Taube ist eines großen Teils dieser Sinneseindrücke beraubt und z. T. auf früher Gehörtes, z. T. auf Gesichts- und Gefühlseindrücke angewiesen. Dies beschränkt und verengt notwendig den Umkreis seiner Gedankenwelt. Zugleich aber ist er mehr auf sich selbst angewiesen, und auch im geselligen Kreise von der oberflächlichen Unterhaltung ausgeschlossen, so daß er — falls er überhaupt eine eigene Gedankenwelt besitzt — sich selbst und der Vertiefung seiner eigenen Ideen überlassen bleibt. Beschränkung, Begrenzung der inspiratorischen Gedankenwelt mit intensiver Vertiefung derselben sind notwendige Eigenheiten des schwerhörigen Genies. Beethoven selbst drückt dies in seinem sog. Testament 1802 so aus: er sei „gezwungen, Philosoph zu werden".

Die Untrennbarkeit seines Schaffens von seinem persönlichen Innenleben, wie es sich im Laufe der Jahre unter freudigen und trüben Geschehnissen gestaltete, ist die notwendige Folge. Seine Schicksalstragödie hat es nicht mit dem König Oedipus, sondern mit Beethoven selbst zu tun: der Dankgesang eines Genesenen im Quartett op. 132 ist nicht einer künstlichen Vorstellung, sondern seinem eigenen Innenleben

entsprungen. Es ist eine eigentümliche Schicksalsfügung, daß am Beginn des subjektivistischen Zeitalters ein vom Geschick selbst zum höchsten Subjektivisten gestempelter Heros steht!

Zu diesen formellen Zügen kommt jedoch noch ein den Charakter seiner Ideen inhaltlich beeinflussendes Erfahrungsmoment. Dem modernen Ohrenarzte ist wohlbekannt die oft zu Selbstmordgedanken führende Melancholie seines Patienten, das Gefühl eines Streites zwischen sich und der in ihrer lachenden Unterhaltung des anwesenden Tauben nicht achtenden Mitwelt. Meist wird es als „krankhafter Argwohn" — aber nicht begründet — bezeichnet. Der Taube weiß sich außer Zusammenhang mit den Anderen, glaubt sich in seinen besten Absichten mißverstanden, bespöttelt, hinterrücks bekämpft: Schicksal und Menschen haben sich gegen einen verschworen. Diese Psychose der Schwerhörigen ist uns heute wohlbekannt und sie wird regelmäßig vertieft durch die Unfähigkeit der Hörenden, sich von dem durch Ohrenklingen und Überempfindlichkeit der Nerven verursachten schweren Leiden des Tauben eine zu zarterer Rücksichtsnahme führende genügend lebhafte Vorstellung zu bilden.

Seit etwa 1800 beginnt diese charakteristische Gedankenreihe des Meisters Vorstellungen in Briefen und Kompositionen zu beherrschen. Die Fünfte Symphonie malt sie in poetischer Riesengröße. Immer von neuem packt uns die Vielseitigkeit in seiner Erfassung und intensiven Ausführung dieses inneren und äußeren Kampfes. Beethovens ganze ethische und religiöse Riesengestalt können wir erst ahnen an der Art, wie er dieser krankhaften Monomanie Herr bleibt. Ein Schwerhöriger nur kann es nachfühlen, welche sittliche Höhe es bedeutet, daß dieser von seinen Dienstboten verspottete, von seinen Verwandten ausgenutzte und vernachlässigte Sonderling die Neunte Symphonie mit solchem Hymnus schließt: ein Apostel idealster Menschenliebe trotz — trotz alledem! —

Diese Dinge nun liegen verhältnismäßig auf der Oberfläche. Auf einen weniger beachteten Punkt möchte ich aber jetzt aufmerksam machen: das sind die bei katarrhalischer Schwerhörigkeit vorhandenen, oft Jahrzehnte andauernden Gehörparästhesieen (subjektive Geräusche). Teils sind es kontinuierliche Geräusche in höchsten Tönen, Pfeifen und Zischen, oft ausgesprochen musikalischen Charakters und lang ausgehalten, teils mehr Sausen in dem Puls mit synchronischen Stößen. Der bei sklerotischem Mittelohrkatarrh im Labyrinth vorhandene Überdruck wirkt als kontinuierlicher Reiz auf die feinen Nervenenden ein; außerdem aber wird direkt der Pulsschlag der größeren anliegenden Adern gehört.

Beethoven klagt über diesen Zustand, den er als „Dämon in seinen Ohren" bezeichnet, wiederholt in den Jahren von 1800 bis 1817. Die wahnsinnige Qual treibt ihn zu Selbstmordgedanken. Ohne subjektive

Geräusche würde Taubheit schwerlich so häufig zu schweren Geistesstörungen führen. Und doch werden diese von den Unbeteiligten, d. h. von denen, die weder Arzt noch Patient sind, regelmäßig übersehen. Zu den „Unbeteiligten" gehören hier offenbar auch alle bisherigen Biographen Beethovens, denn sonst könnte ihnen nicht entgangen sein, daß Beethovens sog. zweite Periode musikalisch als Periode der subjektiven Geräusche charakterisiert ist. Unter anderem ist die häufige Kontrastierung hoher Diskantpassagen gegen tiefe rollende Bässe am einfachsten zu erklären als der unbewußte Versuch, diese aufdringlichen Geräusche los zu werden durch musikalische Formulierung derselben. Das Largo der Babette v. Keglevics dedizierten Sonate op. 7 beweist mir, daß, wie in der Majorität der Fälle, auch bei Beethoven subjektive Geräusche existierten, ehe ihm der Verlust des Gehörs zum Bewußtsein kam.

Die zweite Art der Geräusche, die rhythmischer Natur sind, und dem Herzschlage entsprechen, sind uns noch besonders wichtig, da sie die Erklärung geben für die mehrfach hervorgehobene Tatsache, daß Beethovens Tempi sich immer im Rahmen des menschlichen Pulsschlages, d. i. 60—80 Pulse in der Minute, halten. Beethoven war gezwungen, fast beständig seinen Pulsschlag lauter oder leiser anzuhören.

Nun ist — besonders bei erregbaren Menschen — der Herzschlag steten Schwankungen unterworfen: langsamer bei leerem Magen, schneller in der Verdauung, ebenso unter dem Einfluß von Krankheiten. Das „fieberhafte Herzklopfen" der gespannten Erwartung, das „Fliegen der Pulse" bei hohen Gefühlssteigerungen, das „Stillstehen des Herzens" bei plötzlichem Schreck oder plötzlicher Freude — die Pause auf dem Klimax — sind von jeher der Beobachtung so zugänglich gewesen, daß es sprichwörtliche Wendungen geworden sind. Und nun denke man sich unseren Meister an seinen Dämon gefesselt, der ihm Tag und Nacht den Takt zu seinen verschiedenen Erregungszuständen in die Ohren heult und paukt! Man muß, wie ich persönlich jahrelang, die entsetzliche Aufdringlichkeit dieser accelerierenden und retardierenden rhythmischen Geräusche erlebt haben, um zu begreifen, wie unmöglich es für Beethoven war, in einem dazu kontrastierenden Tempo zu komponieren.

Wer unsern Meister verständnisvoll spielen will, darf sich diesen Tatsachen nicht verschließen. Hieraus erklärt sich auch Beethovens von Schindler bezeugte Unfähigkeit, sich an eine feste Metronomisierung seiner eigenen Kompositionen zu halten. Er mußte sich immer nach seinem jeweiligen Herzschlag richten, und dieser war bei ihm, als er etwas älter wurde, auch abgesehen von den zufälligen Erregungszuständen, nicht so regelmäßig wie bei normalen Menschen. Er war täglichen Schwankungen unterworfen, da der Meister an Pulsaderverhärtung (Arteriosklerosis) und Herzfehler litt.

Zum Beweis dieser Behauptung müssen wir ein wenig in das

medizinische Gebiet hinübergreifen. Beethoven war früh gealtert, und „der Mensch ist so alt wie seine Arterien". In Arterioskierosis verlieren die Schlagadern ihre Glätte und Elastizität, werden gewunden, kalkig und brüchig. Das Herzfleisch wird schwielig und schlaff, die Herzklappen verhärten und schließen nicht mehr. Seelische Erregungen, seien sie nun die Folge von Ausschweifungen oder von Kämpfen und Sorgen, gelten als Ursache. Daß diese Krankheit mit den üblichen Komplikationen: Herzanfällen, Lungenleiden, Darmaffektionen und schließlicher Schrumpfniere Beethovens Leiden war, daran ist meines Erachtens kein Zweifel erlaubt. Bei der Autopsie wurden die Adern am inneren Ohr als hart und knotig, wie über eine Federspule gespannt, gefunden (Schindler). Die plötzlichen Ohnmachten mit dem Gefühl drohenden Todes, das Bluthusten und Nasenbluten, die wiederkehrende Atemnot, das allgemeine „rheumatische" Gefühl, der Kopfschmerz, der wichtige Einfluß barometrischer Schwankungen, die bis zur Gelbsucht sich steigernde gelbe Gesichtsfarbe, das öfter erwähnte intermittierende Fieber, die leichte Reizbarkeit mit sofort folgender Erschlaffung, endlich die geschwollenen Füße, die Lungenentzündung und Bauchwassersucht, dazu der zeitweise wohltätige Einfluß der Landluft und lauer Bäder — alle diese sich über seine letzten 17 Lebensjahre erstreckenden Symptome erlauben uns jetzt, die Diagnose dieser damals eben bekannt werdenden Krankheit zu stellen.

Es ist eine trübselige Beschäftigung für den Arzt, die Briefe des Kranken zu lesen, dessen Ärzte und Umgebung von der Ernsthaftigkeit seiner Krankheit erst ganz gegen Ende eine Ahnung bekamen. Natürlich wurde auch sein Ohrenleiden dadurch nur ungünstig beeinflußt, und da schon der gewöhnliche Herzkranke die Schwankungen seines Pulses störend empfindet, wie viel mehr der Ohrenkranke, der gezwungen ist, sie mit anzuhören.

Wir gewinnen in der Cavatina des einen Galitzinschen Quartetts op. 130 einen interessanten Einblick, wie alle diese Umstände gemeinsam in der Werkstätte des Meisters arbeiteten. „Adagio molto espressivo" zu spielen und mit sehr vielen Vortragszeichen versehen, spiegelt die Cavatina das Gefühl unendlicher Traurigkeit wieder. Das Thema selbst gleicht einem tiefen Stoßseufzer. Plötzlich bricht die Melodie ab, und während die begleitenden Instrumente in leisesten Triolen den normalen Takt scharf markieren, stößt die erste Violine eine Reihe unzusammenhängender Töne und unrhythmischer Figuren aus. „Beklemmt" sollen diese gegen den Rhythmus kontrastierenden, sich überstolpernden Töne gespielt werden! — Woher hat der alternde, schwer kranke Meister die Idee zu dieser höchst wunderlichen Kombination genommen? Beides kommt nur an dieser einen Stelle vor. Die Briefe aus jener Zeit sind voll schwerer Todesahnung.

Als freie musikalische Erfindung betrachtet, müßte diese Unterbrechung

des Gesanges sowohl sinn- wie geschmacklos bezeichnet werden. Das ist also ausgeschlossen. Der Meister muß diesen sich überstolpernden Rhythmus gehört haben, und diese Empfindung muß mit einem Gefühl tiefer Beklemmung verbunden gewesen sein.

Spielen Sie diese Stelle einem Arzt vor, der mit Herzkranken zu tun hat und fragen Sie ihn, ob er solchen Rhythmus kenne. „Selbstverständlich kenne ich ihn", wird er antworten, „es ist der Herzschlag eines Arteriosklerotikers, dessen Herz affiziert ist im Zustande unvollständiger Kompensation." Wir Ärzte sprechen von einem Anfall von „angina pectoris", die Laien von „Herz-Beklemmung". Ein Gefühl unendlicher Todesangst ergreift den Kranken, kalter Schweiß tritt auf seine Stirn; ihm ist, als könne er nicht atmen. Solche Zustände werden bei Herzleidenden bestimmter Art besonders leicht durch Verdauungsstörungen hervorgerufen. So sagen die ärztlichen Lehrbücher.

Welch eine ergreifende Bedeutung gewinnt aber für den mit diesen Kenntnissen ausgestatteten Beethoven-Forscher nunmehr das arhythmische Intermezzo! Die Cavatina ist im Lichte musikalischer Verklärung gesehen der Stoßseufzer ex profundis eines Menschen, dem der Sensenmann naht, an dem er aber noch einmal vorübergeht. Die peinvollsten Augenblicke seines Alters hat der Meister hier in Musik gewandelt. Die angina pectoris ist ihm zur Inspiration geworden. „Beklemmt"!! Dieses Wort ist der Schlüssel, der uns einen erschütternden Einblick in Beethovens Gedankenwelt erlaubt.

Ich hoffe, daß bessere Beethovenkenner, als ich es bin, sich mit diesen Gedanken gründlich vertraut machen werden. Ob der Ästhetiker solche musikalische Reproduktion von Krankheitszuständen für berechtigt hält oder nicht: sie ist vorhanden und muß helfen, Licht in des unvergleichlichen Meisters letzte Werke zu werfen.

Belege aus Briefen Beethovens

an Wegeler. „Wien, am 2. Mai 1810". (Kalischer, Beethovens Sämtliche Briefe, Bd. I, S. 311, No. 215.)

„Doch ich wäre glücklich, ... wenn nicht der Dämon in meinen Ohren seinen Aufenthalt aufgeschlagen. Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, so lange er noch eine gute That verrichten kann, längst wär' ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst."

an denselben. „Wien, am 16. November [1800?]". (Kalischer, B. S. Br., Bd. I, S. 54, No. 38.)

„Das Sausen und Brausen ist etwas schwächer, als sonst, besonders am linken Ohre, mit welchem eigentlich meine Gehörkrankheit angefangen hat, aber mein Gehör ist gewiß um nichts noch gebessert."

an Zmeskall. „21. August 1817". (Kalischer, B. S. Br., Bd. III, S. 193, No. 649.)

„.... — was mich angeht, so bin ich oft in Verzweiflung u. möchte mein Leben endigen, ..."

an den Neffen. „Baden den 9. Juni 1825". (Nohl, Briefe Beethovens, S. 296, Nr. 345.)

„Wie ich hier lebe weißt Du, noch dazu bei der kalten Witterung. Das be-

ständige Alleinsein schwächt mich nur noch mehr, denn wirklich gränzt meine Schwäche oft an Ohnmacht. O kränke nicht mehr, der Sensenmann wird ohnehin keine lange Frist mehr geben."

an denselben. „Baden am 4ten Oktober [1825]". (Nohl, Br. B., S. 317, Nr. 369, Postskriptum.)

„Bedenke, daß ich hier sitze und leicht krank werden kann."

an Schott in Mainz. „Baden nächst Wien am 17ten Septemb. 1824". (Nohl, Br. B., S. 273, No. 314.)

„Apollo und die Musen werden mich noch nicht dem Knochenmann überliefern lassen, denn noch so Vieles bin ich ihnen schuldig und muß ich vor meinem Abgang in die Elesäischen [sic] Felder hinterlassen, was mir der Geist eingiebt und heißt vollenden."

an Erzherzog Rudolf. „Baden den 23ten Aug. 1824". (Nohl, Br. B., S. 265, Nr. 308.)

„Ich lebe — wie?! — ein Schneckenleben; die so ungünstige Witterung setzt mich immer wieder zurück . . . . ."

an denselben. (August 1823). (Köchel, 83 Originalbriefe B.'s, S. 68, No. 62.)

„ich befinde mich wirklich sehr übel . . . . . . Die Stadtluft wirkt auf meine ganze Organisation übel . . ."

an denselben. „Unterdöbling, am 18. July 1821". (Kalischer, B. S. Br., Bd. IV, S. 114, Nr. 823.)

„Schon lange sehr übel auf, entwickelte sich endlich die Gelbsucht vollständig, mir eine höchst ekelhafte Krankheit . . . . . . auch den vergangenen Winter hatte ich die stärksten rheumatischen Zufälle."

an F. Ries in London. „Wien, den 6. April 1822". (Kalischer, B. S. Br., Bd. IV, S. 136, No. 836.)

„Schon über ein ganzes halbes Jahr wieder kränklich, konnte ich Ihr Schreiben niemals beantworten."

an Erzherzog Rudolf. (1814). (Köchel, 83 Originalbriefe Beethovens, S. 34, No. 22.)

„Ich hoffe, daß das schlimme Wetter keinen bösen Einfluß auf die Gesundheit I. K. H. haben werde; mich bringt es aber immer ein wenig aus dem Takt."

an denselben. (1814). (Köchel, 83 Originalbr. B.'s, S. 33, No. 21.)

„Schon über vierzehn Tage bin ich wieder mit meinem mich plagenden Kopfweh behaftet . . . . . . Doch nun mit dem bessern Wetter verspricht mir mein Arzt baldige Besserung."

an den Neffen. „Baden, am 16. Aug. 1823". (Nohl, Br. B., S. 249, Nr. 278.)

„. . . mit Katarrh, Schnupfen kam ich hieher, beides arg für mich, da der Grundzustand noch immer catarrhalisch ohnehin ist, und ich fürchte, dieser zerschneidet bald den Lebensfaden, oder was noch ärger, durchnaget ihn nach und nach . . . . . . Auch mein zu Grunde gerichteter Unterleib muß noch durch Medizin und Diät hergestellt werden . . ."

an Dr. Braunhofer. „Am 13. Mai 1825". (Kalischer, Neue Beethovenbriefe S. 188.)

„— mein katharalischer [sic] Zustand äußert sich hier folgender Maßen, nemlich: ich speie ziemlich viel Blut aus, wahrscheinlich nur aus der Luftröhre, aus der Nase strömt es aber öfter, welches auch der Fall diesen Winter öfters war. Daß aber der Magen schrecklich geschwächt ist, und überhaupt meine ganze Natur, dies leidet keinen Zweifel."



BEETHOVEN ALS EPIGRAMMATIKER

von Dr. Hans Volkmann-Dresden

„Tagebuch aus Wien unterm 7.—14. August 1825."

„Beethoven befindet sich zur Herstellung seiner Gesundheit in Baden und hat daselbst die Komposition eines neuen Quartetts für Saiteninstrumente vollendet. Er soll jetzt vorzüglich daran Lust finden, kleine Kanons zu komponieren, deren er schon sehr viele fertig liegen hat. ‚Ich mache das, wie der Dichter ein Epigramm macht!', also drückte er sich gegen einen seiner Freunde aus."

Diese interessante, in der Beethovenliteratur bisher noch nicht verwertete Notiz steht in der „Dresdner Abendzeitung" vom 21. Oktober 1825. Ihr Verfasser ist vermutlich der fürstlich Schwarzenbergische Rat und Bibliothekar E. Th. Hohler, der um jene Zeit öfter Berichte über das Wiener Musikleben an die genannte Zeitung sandte, ein Mann, der, wie Kalischer[1]) nachgewiesen hat, und wie auch aus dem mitgeteilten Schreiben hervorgeht, mit Beethoven und dessen Kreise in persönlicher Berührung stand.

Der erste Teil der Notiz wird durch andere Quellen[2]) erläutert und berichtigt. Nachdem Beethoven Anfang des Jahres 1825 eine schwere Krankheit überstanden, ging er, froh der wiederkehrenden Kraft, eifrig an die Komposition eines neuen Streichquartetts. Es war das in a-moll, op. 132, mit dem wunderbaren „Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit." Nur dieses Quartett kann der Wiener Korrespondent meinen. Er irrt aber, wenn er sagt, das Werk sei in Baden vollendet worden. Beethoven brachte es bereits im Mai 1825 in Wien zum Abschluß. Danach erst bezog er eine Sommerwohnung in Guttenbrunn bei Baden.

Die Mitteilung, daß Beethoven damals „vorzüglich daran Lust fand," kleine Kanons zu komponieren, erweist sich jedoch als zutreffend. Zwar läßt sich der Umfang der Tätigkeit Beethovens als Komponisten selbstständiger, nicht als Teile größerer Werke aufgezeichneter Kanons nicht vollständig überblicken. Denn so manches Stück davon ging verloren. Beethoven hat z. B. eine Anzahl „Kreisfluchtstücke", wie sein Neffe und Karl

[1]) „Die Musik", V, 4, S. 240.

[2]) Vgl. Thayer, Chronologisches Verzeichnis, No. 250.

Holz den Namen Kanon scherzhaft verdeutschten, in ein durchschossenes Exemplar von Castellis „Tausend Sprichwörtern“ notiert, das heute verschollen ist[1]. Auch der für Karl Holz komponierte Kanon „Hier ist das Werk, schafft mir das Geld“ ist verschwunden[2]. Möglich, daß die Zukunft noch diesen oder jenen Kanon Beethovens ans Tageslicht fördert, sind doch in den letzten Jahren verschiedene zum Vorschein gekommen, von denen wir nichts wußten. Schwerlich aber dürften etwelche derartige Nachzügler das Gesamtbild wesentlich verändern, das sich heute bei einer Musterung aller gedruckt vorliegenden[3] Kanons von Beethoven ergibt. Wir besitzen deren etwa 40, von denen gegen 30 im letzten Jahrzehnt von Beethovens Leben entstanden sind. In diesem Zeitraum erscheint wiederum das Jahr 1825 mit acht Kanons als das fruchtbarste, — was also mit unserm Wiener Bericht in Einklang steht.

Das Wichtigste jener Notiz ist zweifellos der an keiner anderen Stelle gebuchte Ausspruch Beethovens über seine Kanonkomposition:

„Ich mache das, wie der Dichter ein Epigramm macht!“

Beethoven war nicht freigebig mit Äußerungen über seine Kunst. Um so wertvoller ist jede einzelne. Auch die hier wiedergegebene enthält viel Treffendes. Denn Beethovens Kanons haben sowohl in der Art ihrer geistigen Konzeption wie in ihrem Inhalt und ihrer Ausgestaltung mancherlei Verwandtes mit dem Epigramm[4].

Schon die Texte zu den Kanons von Beethoven — ohne Text hat er nur sehr wenige geschrieben, — neigen zum Epigrammatischen hinüber, mag sie nun der Meister selbst geformt oder von anderer Stelle entlehnt haben. Wie die Sinngedichte sind sie von großer Kürze und sprechen einen einzigen Gedanken, aller Nebensächlichkeiten entkleidet, in knappster Fassung aus. Oft knüpfen sie in humoristisch-satirischer Art an die Eigentümlichkeit oder den Namen einer Person an, wie es beim „Falstafferei“-Kanon[5] auf den beleibten Schuppanzigh, oder bei dem Kanon „Kühl, nicht lau“ auf den Komponisten Kuhlau der Fall ist. Andere behandeln in der Weise des einfachen Sinnspruches eine allgemeine Wahrheit, wie der Kanon „Freundschaft ist die Quelle wahrer Glückseligkeit“, oder geben eine gute Lehre, wie: „Glaube und hoffe!“ Wieder andere erscheinen

---

[1] L. Nohl, Beethovens Leben, III, S. 637.

[2] Ebenda, S. 950.

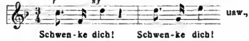
[3] 17 Kanons befinden sich in Serie 23 und 5 in Serie 25 der Gesamtausgabe von Beethovens Werken gedruckt. Andere sind in verschiedenen Büchern und Zeitschriften mitgeteilt.

[4] Auf die Verwandtschaft des Kanons mit dem Epigramm im allgemeinen weist auch Otto Jahn hin (Mozart, 4. Aufl., II, S. 61).

[5] 1903 von Kalischer veröffentlicht in der „Musik“, II, 13.

als gelegentliche Scherze, nur denen verständlich, welchen sie zugedacht waren, wie jener für Vincenz Hauschka: „Ich bitt' dich, schreib' mir die Es-Scala auf". Einzelne Kanontexte haben eine verblüffende Schlußwendung, wie sie im Epigramm gern angebracht wird. Am drastischsten wirkt sie vielleicht in dem Kanon für Abbé Stadler, wo Beethoven zuerst ganz fromm in italienischer Sprache bittet: „Signor Abbate, io sono ammalato. Santo Padre! Vieni e datemi la benedizione!" um schließlich deutsch herauszuplatzen: „Hol' Sie der Teufel, wenn Sie nicht kommen". Immer, wenn Beethoven den Text selbst formte, geschah es mit großer Sorgfalt. Die Entwürfe zu dem Hofmann-Kanon[1], in denen die Silbenquantitäten der Namen Hofmann und Hoffmann aufs genaueste abgewogen und die Textworte wiederholt umgemodelt werden, beweisen, wie mühsam Beethoven mitunter die Textworte seiner Kanons zurechtgezimmert hat.

So wenig wie den Text hat Beethoven auch den musikalischen Teil seiner Kanons aus den Ärmeln geschüttelt, mag dieser auch, wie er fertig vor uns liegt, oft genug wie ein flüchtig hingeworfener Einfall erscheinen. Zahlreiche von Nottebohm[2]) abgedruckte oder erwähnte Kanonskizzen verraten, wie Beethoven auch hier probierte und feilte. Erforderte die rein technische Anlage des Kanons schon eine besondere geistige Arbeit, so wurde diese hier noch dadurch vermehrt, daß Beethoven im Thema zugleich die im Text enthaltene Idee voll ins Musikalische umzuwerten suchte. Dabei strebte er, wo immer möglich, epigrammatische Schärfe des Ausdrucks mit epigrammatischer Kürze zu verbinden. Enthielt der Text musikalische Anspielungen, so knüpfte Beethoven in seiner Themenbildung unmittelbar an diese an. In dem bereits erwähnten Kanon: „Ich bitt' dich, schreib' mir die Es-Scala auf" zog er naturgemäß die Es-dur-Tonleiter ins Thema hinein. In dem bekannten Abschiedskanon für seinen Freund Mälzel benutzte er als Thema das Geklapper jener Taktmaschine, deren Erfinder Mälzel war. Und doch verleugnete sich der Melodiker Beethoven auch hier nicht. Denn er hing dem monotonen Geklapper eine Kantilene an, durch die das Ganze zum Keim des Allegrettos der 8. Symphonie werden sollte. Bisweilen leitete selbst der Klang eines Personennamens den Meister auf ein Kanonthema hin. So ertönte in ihm beim Namen Schwenke das schwungvolle Motiv:



mit dem er den Kanon auf diesen Namen eröffnete.

[1]) Thayer, Chron. Verz. Nr. 223.

[2]) Zweite Beethoveniana, S. 11, 13, 120, 177, 312, 315, 330, 331, 462, 475, 579

Auch die Kanontexte, in denen unmittelbare musikalische Anknüpfungspunkte nicht enthalten sind, faßt Beethoven von ihrer charakteristischen Seite und verleiht ihnen angemessenen musikalischen Ausdruck. Wie energievoll und glaubensfreudig schreitet das Thema „Gott ist eine feste Burg“ einher:



Diesen interessanten, erst neuerdings ans Tageslicht gekommenen Kanon[1]) findet der Leser in Faksimile im Anhang dieses Heftes.

Bei dem Kanon „Ars longa, vita brevis“ (erste Komposition, für Hummel)[2]) malt Beethoven die Länge der Kunst mit gebundenen halben und ganzen Noten, die Kürze des Lebens mit flüchtigen Vierteln und Achteln:



Überhaupt liebt er, soweit es der Text gestattet, mit kräftigen Kontrasten zu operieren. So im Kanon „Kurz ist der Schmerz, ewig ist die Freude“ (Komposition für Spohr). Hier wird der erste Teil des Textes von langen Pausen zerrissen vorgetragen, der zweite tritt durch eine gebundene Kantilene dazu in Gegensatz. Mittels des Kontrasts weiß Beethoven auch Schlußpointen herauszuholen. Nehmen wir den Kanon für Frau del Rio: „Glück fehl' Dir vor allem, Gesundheit auch — niemalen“.[3]) Der paradoxe Anfang des Textes erklingt in Noten von geringem Zeitwert, die sich meist in Sekundenschritten bewegen. Bei dem Gedankenstrich tritt eine Pause

---

[1]) Der Kanon wurde zuerst 1906 im Katalog der 36. Autographen-Versteigerung im Antiquariat L. Liepmannssohn zu Berlin, S. 142, in Faksimile mitgeteilt. Er stammt aus dem Album eines kurländischen Obersten von Düsterlohe und ist datiert: „Wien, am 12ten Jänner 1825“. — Ob durch jenen Obersten noch einmal ein Lebenszeichen von Beethovens in Kurland ansässigem Jugendfreund Amenda an den Meister gelangt sein mag?

[2]) Zuerst abgedruckt in L. Nohls „Neuen Briefen Beethovens“, S. 106.

[3]) Erst jüngst mitgeteilt im 4. Bande von Thayer-Deiters' „L. van Beethoven“, S. 521 f.

der Spannung ein. Dann erst erfolgt im Worte „niemalen" mit einem mächtigen Oktavschritt die Aufhebung der Negation des Glückwunsches, und eine schwer lastende halbe Note besiegelt ihn:



Wie in Beethovens Kanonthemen, so spielt auch im Epigramm der Kontrast eine wichtige Rolle. Die Poetik fordert sogar den Gegensatz zwischen Spannung und Lösung als einen wesentlichen Punkt des Sinngedichts.

Der Vergleich, den der Meister selbst gezogen, ist also wohlbegründet und zutreffend: Beethoven ist im Kanon Epigrammatiker. Und er ist's in höherem Grade als andere Tondichter der klassischen Zeit. Die Komposition von Kanons, — die ihre höchste Blüte in der Kunst der niederländischen Kontrapunktisten des 15. und 16. Jahrhunderts erreichte, — war noch um die Wende des 18. Jahrhunderts sehr beliebt. Haydn und Mozart haben zahlreiche Kanons geschrieben. Beide beabsichtigten damit vorwiegend Chorgesänge zu bieten. Demgemäß wählten sie anakreontische oder derb humoristische, Mozart aber auch geistliche Texte. In der musikalischen Ausgestaltung sind ihre Kanons reich und ansehnlich: lange, ausgiebige Themen werden von einer größeren Stimmenanzahl aufgenommen. Von Mozart besitzen wir mehrere grandiose Kanons — sogar einen für drei vierstimmige Chöre. Epigrammatische Schärfe der Charakteristik und Knappheit des Ausdrucks sind in Mozarts wie auch in Haydns Kanons höchst selten anzutreffen. Gerade diese Elemente herrschen aber, wie wir gesehen haben, in denen Beethovens vor. Unter ihnen kann sich wohl nur einer an Größe und Bedeutung mit den meisten von Mozart messen, der sechsstimmige auf Goethes Worte „Edel sei der Mensch, hülfreich und gut". Allerdings bildet dieser auch insofern eine Ausnahme unter Beethovens Kanons, als er nichts Epigrammatisches hat. Bei ihm allein könnte an eine Aufführung, etwa durch einen Männerchor, gedacht werden, während bei den meisten anderen schon die Kürze der Themen und die Anlage für eine geringe Stimmenanzahl — oft nur für zwei — diese Möglichkeit ausschließt. Beethoven schrieb seine Kanons nicht für Aufführungen, sondern für private, persönliche Zwecke. Er wollte damit seinen Freunden und Kunstgenossen in froher Stunde oder beim Abschied musikalische Xenien bieten, kleine Erinnerungsgaben voll geistreichen Inhalts und von kunstreicher Struktur. Deshalb verschmähte er es auch, sie „offen", d. h. in Partitur, aus der Hand zu geben. Das tat er nur bei einigen in freier Form. Er bot sie vielmehr „verschlossen", d. h. nur in

einer Stimme notiert[1]), mit den üblichen Einsatzbezeichnungen für die anderen Stimmen, oder selbst ohne diese als Rätselkanons, — ihre Auflösung dem Geschick der Empfänger überlassend. Ganz ähnlich entläßt bisweilen der Epigrammatiker seinen Leser mit einer gedankenanregenden Frage.

Legten die Vorgänger Beethovens beim Kanon den Hauptwert auf die virtuose Beherrschung der strengsten musikalischen Form, so betrachtete Beethoven auch hier, wie in seinen großen Werken, den erschöpfenden Ausdruck der einzelnen zugrunde liegenden poetischen Idee als seine wichtigste Aufgabe. Das musikalisch Formale, das bei jenen dominierte, ging bei ihm als etwas Selbstverständliches nebenher. Auch hier offenbarte sich Beethovens fortschrittlicher Sinn, der in früher ungekanntem Maße den vertiefenden und differenzierenden Einwirkungen der Poesie auf die Musik Raum gewährte. Trotz der untergeordneten Stellung, welche die Kanons in der Fülle der großen, in ewiger Schönheit prangenden Tondichtungen Beethovens einnehmen, bleiben sie doch als charakteristische Äußerungen der Eigennatur des Meisters beachtenswert.

[1]) In der Gesamtausgabe wurden die Kanons zum größten Teile von den Herausgebern in offene Form umgesetzt.



BEETHOVENS BRIEFE AN BERNARD

von Dr. Alfr. Chr. Kalischer-Berlin

Wohl noch nie ist in der Beethovenliteratur wegen einer Anzahl unbekannter Briefe Beethovens dermaßen die Reklametrommel gerührt worden, wie über einige Dutzend Briefe des Meisters an den Theaterdichter Carl Bernard. Der mir vorliegende Essay von Alexander Hajdecki: „Ein neuer Beethovenschatz“ beginnt mit folgenden Worten: „Was! Sie wollen neue Beethovenbriefe noch entdeckt haben?!“ — „Ja, das habe ich und mit einem Schlage deren gleich, wenn Sie wollen, — — zwei Dutzende und noch eine Zugabe dazu ....“ „Sie erlauben, mein Herr, daß ich, ohne Ihnen nahetreten zu wollen, vorläufig die Authentizität dieses Fundes in Zweifel ziehen und denselben vorsichtshalber dem Publikum bloß als einen angeblichen ankündigen werde.“ „Warum?“ „Weil heute noch an einen unbekannten Brief Beethovens zu denken — einfach — undenkbar ist.“ — Herr Hajdecki fährt dann fort, sein „sensationelles Ereignis“ vom neuen Beethovenschatz zu rühmen und zu preisen. Die Quintessenz sei der Umstand, daß die berechtigten „Zweifel an die Möglichkeit des Aufkommens von noch unbekannt geblieben sein sollenden Beethovenbriefen“ sein nachforschendes Interesse geweckt und ihn zu einer „kleinen Studie über Beethoven als Briefschreiber veranlaßt“ hätten. Also das Wunder wäre, daß jetzt noch etwa zwei Dutzend unbekannter Beethovenbriefe der Beethovengemeinde mitgeteilt werden konnten. Welch ein erstaunliches Wunder! Weiß denn Herr Hajdecki nicht, daß im Jahre 1889 in der „Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung“ mehr als 40 unbekannte Briefe Beethovens an Anton Schindler publiziert wurden? Weiß Herr Hajdecki nicht, daß etwa zehn Jahre danach in vier Heften der „Deutschen Revue“ mehr als 100 unbekannte Briefe Beethovens an die verschiedensten Personen veröffentlicht worden sind? Weiß Herr Hajdecki nicht, daß alle jene Briefe mit noch vielen anderen in den „Neuen Briefen Beethovens“ (Verlag von Schuster & Loeffler) — über 160 an der Zahl — herausgegeben wurden? Weiß denn ferner Herr Hajdecki nicht, daß in der Ausgabe von „Beethovens Sämtliche Briefe“ (Verlag von Schuster & Loeffler) schon im ersten Band bis 1810 wohl an 100 neue unbekannte Briefe Beethovens veröffentlicht werden konnten? Weiß Herr Hajdecki ferner nicht, daß jeder Band dieser Ausgabe neue, ungedruckte Briefe

darbietet? Was soll denn also das Geschrei mit 24 ungedruckten Briefen bedeuten? — Ich kann Herrn Hajdecki sogar jetzt verraten, daß man auch in England, in London, wo es noch erstaunlich viele ungedruckte Briefe Beethovens gibt, die ängstlich bisher gehüteten Beethovenschätze der Allgemeinheit zu übergeben anfängt. Ich werde demnächst mehrere in London vorhandene Originalbriefe Beethovens veröffentlichen dürfen. — So viel über den Gedankengang: „daß auch die Kunstwissenschaft mit einer Möglichkeit des Vorhandenseins von noch unbekanntem Briefmateriale Beethovens gar nicht mehr gerechnet“ usw.

Daß Bernard zu Beethovens Freundeskreise, ja sogar zu seiner engeren Tafelrunde gehörte, ist durch Schindler und die Konversationshefte genugsam bekannt. Auch Hajdecki's Aufsatz läßt es unaufgeklärt, wie es kommen konnte, daß Beethovens Briefe an Bernard „bis heute gänzlich unbekannt und ungeahnt bleiben konnten“. Herr Hajdecki fährt fort: „Beethovens Name, Ruhm und Größe stieg so rapid nach seinem Tode, daß jedermann, welcher nur irgendwie mit dem großen Heros in briefliche oder persönliche Berührung kam, sich beeilte, dies in die Öffentlichkeit, eventuell die kostbaren Reliquien an den Mann zu bringen. Die Briefe Beethovens waren schon in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts ein gesuchter und geschätzter Artikel auf dem europäischen Markte.“ Das ist alles gewißlich wahr. Wie kommt es denn nun, daß Carl Bernard von seinen Beethovenbriefen, die für die Seele Beethovens zeugen sollen, bei seinen Lebzeiten nichts veröffentlicht hat, während doch Schindler seine Beethovenbriefe wenigstens so sicher aufbewahrte, daß sie der allgemeinen Kenntnis zugänglich gemacht werden konnten? (Siehe seine Beethovenschätze in der Königlichen Bibliothek in Berlin.)

Von Briefen Beethovens an Bernard — so will es Herr Hajdecki wahr haben — soll bis jetzt nichts in der Beethovenliteratur bekannt sein. Das ist in mehrfacher Beziehung tatsächlich unrichtig.[1]) Herr Hajdecki sollte sich in Schindlers Beethovenbiographie mehr umsehen, dann würde er eines Besseren belehrt werden. Dieser Beethovenfreund schreibt in der dritten Auflage seines Beethovenbuchs (III, 50) also:

„Behufs Einrückung dieser Auszeichnung aus hohem Norden[2]) in den Oestreichischen Beobachter und die Wiener Zeitschrift überschickte er mir für den ersteren [Herrn von Pilrot] und für C. Bernard betreffs des anderen Blattes zwei Briefe in launigster Abfassung und durcheinander geworfenen Sätzen. In einem dritten, mir zugehörigen, spiegelte sich die Form der anderen bestens ab. Dieser Brief lautet:

[1]) Nach einem mir neuerdings zugegangenen Artikel Hajdeckis im „Erdgeist“ zu schließen, scheint dieser Herausgeber jetzt, etwas spät nach seinen sonstigen Publikationen, anzufangen, Anton Schindler zu berücksichtigen.

[2]) Beethoven war zum Ehrenmitglied der Stockholmer Kunstakademie ernannt worden. (Siehe des Verfassers „Beethovens Sämtliche Briefe“ IV. Band, No. 877).

‚Sehr bester L—k— von Epirus nicht weniger von Brundusium! Geht den Brief dem Beobachter, Es muß aber sein Name von Euch darauf gesetzt werden ... Ich habe geschrieben ‚zum Ehrenmitglied', ich weiß aber nicht, ob es so heißen soll, ob nicht vielleicht blos ‚zum auswärtigen Mitglied', unwissend und nie beachtend dergleichen. Fragen Sie bei beiden philosophischen Zeitungsschreibern, ob dies eine Ehren- oder eine Schandmitglieds-Ernennung sey'" usw.

Der hier erwähnte Briefzettel an C. Bernard scheint mir einer der zwei in Faksimile in der Zeitschrift „Der Erdgeist" dargebotenen Briefe Beethovens an Bernard zu sein. Diese zwei kleinen faksimilierten Briefe werden denn auch von mir in meiner kritischen Ausgabe der Briefe Beethovens mitgeteilt werden; sonst nur solche, die im Faksimile vorliegen.

Herr Hajdecki meint des ferneren, daß der im „Beethovenjahrbuch" (S. 85) publizierte Brief Beethovens von Bernard seines „Wissens der einzige bisher bekannt gewordene Brief an Bernard" sei. Hajdecki's „Wissen" erweist sich jedoch auch hierbei wieder als Stückwerk. In ihren „Ungedruckten Briefen Beethovens" hat La Mara vor vielen Jahren bereits einen Brief Beethovens an C. Bernard veröffentlicht. (Siehe „La Mara, Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt", Leipzig 1892, S. 99.) Eben dieser Brief an Bernard fand auch in meiner kritischen Ausgabe der Briefe Beethovens nebst Erklärungen Aufnahme (als No. 612 im III. Bande). In meinen dort gegebenen Erklärungen verwies ich auf einen Brief Beethovens an den Pensionatsvorsteher Giannatasio del Rio vom 22. September 1816 (No. 522), in dem sich der Meister sehr abfällig über den Dichter und Schriftsteller C. Bernard ausspricht. Da heißt es: „Ich habe seit Sie fort von hier an Bernhardt geschrieben, damit er sich bei Ihnen erkundigen solle, habe aber keine Antwort erhalten; denn am Ende können Sie mich für einen halben sorglosen Barbaren halten indem Herr B. wahrscheinlich ebensowenig bei Ihnen gewesen, als er an mich geschrieben hat." Fernerin ebendemselben Briefe an Giannatasio: —— „da ich mich nun auf einen so gemüthlosen untheilnehmenden Freund wie Herr B.[ernard] verzichtet habe, so muß ich Ihre Freundschaft und Gefälligkeit in dieser Rücksicht doch in Anspruch nehmen" —— Der geliebte Neffe war damals bedenklich erkrankt und mußte operiert werden. Damit hatte also die Freundschaft zwischen Beethoven und Bernard einen starken Riß durch des letzteren „Gemütlosigkeit" erfahren.

Daß Beethoven aber auch mit Bernard als Dichter des Oratoriums „Der Sieg des Kreuzes" nicht sonderlich zufrieden war, das geht am offenbarsten aus dem langen Schreiben des Meisters an die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hervor. Dieser Brief „vom 23. Januar 1824" ist vielfach publiziert (u. a. in des Verfassers „Neue Beethovenbriefe" S. 181 ff.). In ihm heißt es: „— das Oratorium betreffend, so hoffe ich veritas odium non parit, nicht ich wählte H. v. B[ernard] das-



selbe zu schreiben, mir ward versichert, der Verein habe ihn hierzu beauftragt, denn da H. v. B. die Zeitung zu redigieren hat, so ist es schwer, sich viel mit ihm zu besprechen. Es müßte daher eine Lange Geschichte werden, ja sehr verdrießlich für mich, da H. v. B. für Musik nichts als die Libussa geschrieben hatte." — Ferner heißt es in jenem Brief: — „was mich aber angeht, so will ich lieber selbst Homer, Klopstock, Schiller in Musik setzen, wenigstens wenn man auch Schwierigkeiten zu besiegen hat, so verdienen dies diese unsterblichen Dichter" etc. etc. Es leuchtet also ein, daß Bernard dem Tondichter weder als Mensch noch als Dichter irgendwie imponieren konnte, wenn er ihn auch ferner als Genossen seiner Tafelrunde dulden mochte. Jedenfalls dürfen wir ihn kaum geeignet halten, die Seele Beethovens zu erfassen und zur Darstellung zu bringen. — Wie dem nun auch sein mag. Briefe Beethovens an Bernard liegen vor. Ich bin nunmehr in der Lage, an einem dieser jüngst bekanntgegebenen Briefe nachzuweisen, daß dieser Brief nicht von Beethoven geschrieben sein kann.

Hier stehe zunächst der fragwürdige Brief:

„Mödling, am 10. Oktober

Lieber Bernardus von Sanctus!

Ich bitte also daß Sie Mittwoche kommen wollen Karl mitzubringen lassen Sie ihn doch seinen Mantel mitnehmen da es abends schon kühl wird — wegen Salzburg glaube ich, am besten sei es, daß der Verschwiegenheit wegen ich Karl selbst hinbrächte, nur kann dies vor Anfangs November nicht sein, ich glaube daß er leicht dasjenige, was dort in der Schule gelehrt wird, dort einholen kann, wir haben aber noch vorher erst auszumachen, daß die Mutter nicht hinkann, Gastein ist deswegen auch ein Anstoß — und dann die Schule?! Wie wenn erst ich wieder .... vielleicht könnte man auch einen Paß auf uns drei R. K. und mich machen lassen und ich blieb hernach hier, so brauchten wir erst nicht wieder die Oberhinterschaft anzugehen und erreichten doch unseren Zweck. — Was glauben Sie, Sie können mir dies Mittwoche in einem Augenblick was wir K. bei R. lassen sagen — Blöchlinger hat noch einen Mantelsack da, ich bitte, bringen Sie mir diesen mit, da ich nun bald von hier mich gedenke wegzubegeben — mit meiner Wohnung die ich verlasse, geht es sehr gemächlich, ich kann alles dalassen noch nach der Auszichzeit — nun handelt es sich noch, daß die Wohnung ausgemalt werde, für die Augen dürfte Hellgrün am besten sein, wird aber wohl viel kosten, obschon ohne alle Zierraten, Sie würden mir eine große Gefälligkeit erzeigen, wenn Sie sehen, ob der Besitzer meiner künftigen Wohnung schon ausgezogen? Bis 13. Dieses zur Mittagzeit muß er schon ganz geräumt haben, man könnte früher schon die Zimmer malen, damit sie bald trocknen, verstehen Sie sich nicht darauf, so fragen Sie bei Steiner im Paternostergässel, es braucht aber Eile — Eile — Eile — nicht mit Weile — Von K. noch keine Zeile als böser Wille, wie gesagt, das empfangene Geistgift der Fr. M... Hinterschaft steckt noch tief. — Unterdessen werde ich ihn Mittwochs doch zu packen wissen, so, daß er wohl bald wieder zu sich kommen wird. — Also ich erwarte Sie und Weissenbach mit K. gewiß, die Auslage des Fiakers werde ich Ihnen nebst den Weggeldern gleich hier vergüten, leben Sie wohl

Eiligst der Ihrige."

Dieser Brief kann nicht von Beethoven herrühren.

Beweis:

1. Der Brief ist von Mödling am 10. Oktober datiert.

2. Es steht unwiderleglich fest, daß Beethoven sich nur in den drei Jahren 1818, 1819 und 1820 während der Sommerszeit in Mödling aufgehalten hat, weder vorher, noch nachher. Das steht nach allen Beethoven-Biographen absolut fest, von Schindler an bis zu Thayer-Deiters im vierten Band von Beethovens Leben.

3. Nun beachte man die von mir gesperrt gedruckten Worte in diesem Briefe: „Also ich erwarte Sie und Weissenbach [!!??] mit K. gewiß." Wie kommt das in diesen Brief?

4. Wie kommt Weißenbach nach Mödling? Dr. Aloys Weißenbach, der herrliche Beethoven-Enthusiast, der Verfasser des Textes zu der von Beethoven für den Wiener Kongreß 1814 komponierten Kantate „Der glorreiche Augenblick" (op. 136) machte sich im Hochsommer 1814 von seinem Wohnsitz Salzburg nach Wien auf, wo er die persönliche Bekanntschaft Beethovens machte. Die Erlebnisse und Erinnerungen seiner Reise hat Dr. Weißenbach in einem in Wien im Jahre 1816 erschienenen Buche unter dem Titel niedergelegt: „Meine Reise zum Kongreß, Wahrheit und Dichtung. Von Dr. A. Weißenbach." In diesem Buche ist ein herrlicher Abschnitt über Beethoven enthalten. (Man vergleiche die Biographieen von Schindler, Nohl und Thayer; dann besonders Dr. G. Nottebohm in seinen „Beethoveniana" von 1872, Aufsatz XXVIII: Beethoven und Weißenbach).

5. Dr. Weißenbach ist aber seit dem Jahre 1815 gar nicht mehr mit Beethoven in persönliche Berührung gekommen; er hat nur noch mit Beethoven korrespondiert. Er lebte wieder in Salzburg und wirkte enthusiastisch für die Sache Beethovens. Einen Brief von ihm an den Meister vom Jahre 1819 bewahrt das Beethovenhaus in Bonn.

6. Es müßte der Nachweis geführt werden können, daß Weißenbach noch während der Jahre 1818, 1819 und 1820 in Wien und in Mödling gewesen ist. Sonst kann dieser Brief nicht als von Beethoven herrührend angesehen werden; es müßte denn also die Authentizität dieses Briefes bezweifelt werden.

Wie dem nun auch sein mag: Mögen diese Briefe Beethovens an Bernard echt sein oder nicht, sie tragen nichts dazu bei, das Bild von Beethoven in irgend einer Beziehung neu zu gestalten.

Jener Brief aus Mödling müßte jedenfalls erst im Faksimile vorgelegt werden.



BÜCHER

Beethoveniana

116. **Theodor von Frimmel: Beethoven-Studien II. Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters.** Verlag: Georg Müller, München und Leipzig 1906.

Ein pomphafter Titel ohne entsprechenden Hintergrund. Der Verfasser bietet eine Fülle von Kleinigkeiten dar, die nichts zu besagen haben. Schon im Vorwort beweist er, daß ihm Objektivität fehlt, zumal in Sachen der Beethovenbriefe. Wir lesen da: „Ebenso fehlt eine kritische Ausgabe aller Beethovenbriefe. Die Sache sollte einmal ordentlich gemacht werden. Die Anfänge zweier verschiedenen Ausgaben, die jetzt hastig auf den Markt geworfen werden, versprechen nicht viel." Es folgt eine Reihe armseliger Skizzen, bei denen ganz besonders eine durchaus unwissenschaftliche, geradezu bis zur Perfidie gehende Art des Zitierens zutage tritt. Hier einige Beispiele. Es ist von Beethovens Kopisten die Rede. Da liest man (S. 8, Note): „Der Irrtum mit dem angeblichen Kopisten kehrte auch wieder in der ‚Sonntagsbeilage' zur ‚Vossischen Zeitung' vom 28. Juli 1889 und bei Kalischer ‚Neue Beethovenbriefe'". Nun, die „Vossische Zeitung" hat nichts darüber geschrieben, sondern Dr. Kalischer in der „Vossischen Zeitung", ebenderselbe in den „Neuen Beethovenbriefen", — aber wo? So wie es hier zitiert erscheint, läßt sich's überhaupt nicht kontrollieren. S. 9 ist von einem Konversationsheft Nr. 34 die Rede, und dabei heißt es: „vgl. die ‚Musik' 1905/6". Nun, die „Musik" hat das Konversationsheft nicht neu herausgegeben, sondern Dr. Kalischer, womit überhaupt zum erstenmal, solange es eine Beethovenforschung gibt, ein solches Konversationsheft veröffentlicht wurde Ferner Seite 10, Note 1: „Vgl. zu dieser und den folgenden Stellen Nohl, ‚Briefe Beethovens' Nr. 252, 258, 266, 269, 272, 326, überdies Kalischer, ‚Neue Beethovenbriefe'", — aber wo? Ferner S. 15. Es ist von einem Briefe an den Kopisten Rempel die Rede. Und da lesen wir: „Der Brief ist höchst lückenhaft bei Nohl, besser in der Sonntagsbeilage zur ‚Vossischen Zeitung' vom 28. Juli 1889 mitgeteilt." Nun, die „Vossische Zeitung" hat nichts mitgeteilt, sondern Dr. Kalischer in der Vossischen Zeitung. Ein krasses Beispiel liefert die Skizze „Der kleine Franz Liszt" (S. 93ff.). Diese Frage (Liszt und Beethoven) habe ich auf Grund der Konversationshefte zum ersten Male nach diesen besten Quellen beleuchtet und die Resultate der Forschung in der „Neuen Zeitschrift für Musik" im Oktober 1891 („Der kleine Franz Liszt und Beethoven") niedergelegt. Frimmel entblödet sich auch gar nicht, die von mir mit großer Mühe ausfindig gemachten Stellen des Konversationsheftes so auszuschreiben, als wären sie von ihm entdeckt worden, aber weder wird der Aufsatz von mir, noch ich selbst dabei zitiert, während es bei Frimmel heißt: „Vgl. ‚Neue Zeitschrift für Musik' 1891, Nr. 97". Nun, die „Neue Zeitschrift für Musik" hat nichts über den kleinen Liszt geschrieben, sondern Dr. Kalischer. Von solcher perfiden Art und Weise ließen sich noch viele Beispiele anführen. In diesen Tagen gerade ist der längst erwartete IV. Band der Thayer-Deitersschen Beethovenbiographie erschienen. Und dort kann man wieder einmal die einzig richtige, echt wissenschaftliche Art des Zitierens finden.

Ein anderer Mißstand bei dieser langen Serie von Niaiserieen und Quisquilien ist die Lust, als Wiederkäuer am eigenen Stoff zu erscheinen. So wird die Skizze über „Karl Friedrich Hirsch“, die wir bereits sattsam aus desselben Autors „Neue Beethoveniana“ kennen, hier wieder dargeboten (S. 53—71), ebenso der Artikel „Der Klavierspieler Beethoven“ (S. 201—272), den wir schon in den „Neuen Beethovenians“ auf 67 Seiten kennen gelernt haben. Nehmen wir dazu noch den langen Aufsatz „Beethovens Nachlaß“, nach von Seyfried, Thayer (S. 169—201), dann haben wir in diesem sich spreizenden Nichts 19 + 72 + 32 = 123 Seiten, die ganz unnötig in diesen sogenannten Bausteinen stehen, so daß man sich fragen muß, wozu wird denn ein drittes Buch zusammengebraut? Dem Rest des Dargebotenen gebührt also jedenfalls nicht der anspruchsvolle Titel von „Bausteinen“, sondern kaum von Zementkörnchen zur Verkittung bei wirklichen Bausteinen.

117. **Beethoven-Jahrbuch.** Herausgegeben von Theodor von Frimmel. Erster Band. Verlag: Georg Müller, München und Leipzig 1908.

Unter den Aufsätzen dieses Beethoven-Jahrbuches sind mir zwei beachtenswert erschienen: 1. Beethoven und die Grazer musikalischen Kreise von Prof. Dr. F. Bischoff in Graz. Eine Studie ähnlichen Inhalts ist bereits im vorigen Jahre von Otto Erich Deutsch erschienen. Aufklärungen, die man bei Deutsch vermißte, finden sich auch in diesem Aufsatz nicht. Der Artikel ist jedoch frei von den Wunderlichkeiten, die die Deutsch'sche Arbeit entstellen. 2. Ein unausgeführt gebliebener Plan Beethovens von Hans Volkmann. Dieser jüngste, vortreffliche Beethovenforscher unternimmt es hier, von einem bisher völlig unbekannten Projekt Beethovens zu sprechen, das ihm mit Recht für die Charakteristik des Meisters Bedeutung hat, als es Zeugnis von seinem toleranten, von jeder konfessionellen Engherzigkeit freien Sinn ablegt: Beethoven erwog im Jahre 1825 die Komposition einer Festkantate zur Einweihung eines Judentempels in Wien. Das wird recht interessant und erschöpfend, namentlich an der Hand der Konversationshefte, in denen Volkmann sehr zu Hause ist, ausgeführt. Beethoven mußte aber schließlich den Plan aufgeben. — Ein Hauptabschnitt des Jahrbuchs betitelt sich „Briefe“, in dem der Herausgeber das Wort führt. Dr. Frimmel hält sich ja bekanntlich zur Herausgabe von Beethovenbriefen für besonders berufen. Daß ihm aber alle notwendigen Eigenschaften dazu fehlen, das habe ich in meiner „Kritischen Ausgabe der Beethovenbriefe“ vielfach nachgewiesen. Das würde ja für jeden Einsichtigen vollauf genügen. Da aber der Herausgeber hier den Referenten in unqualifizierbarer Weise angreift, muß dieser noch einige Worte zur Abwehr zum besten geben. Frimmel, von dem der Nachweis geführt ist, daß er nicht drei Zeilen von Beethoven-Originalen diplomatisch getreu wiedergeben kann, unternimmt es gleichwohl, meine Briefpublikation zu kritisieren (z. B. die Beethovenbriefe an das Haus Breitkopf & Härtel). Einen Brief an Breitkopf & Härtel habe ich wie im vorliegenden, als Manuskript gedruckten La Mara-Heft „Ungedruckte Briefe Beethovens“ Wien, 18. Oktober 1802 datiert (Briefe Nr. 87, I. Band). Genau nach dem La Mara-Heft habe ich: „beyde sind auf eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet“. Da ich, wie ich ausdrücklich bemerkt habe, diesen Brief nicht nach der Urschrift geben konnte, trifft die sich daran reihende Frimmmelsche Kritik nicht mich, sondern La Mara. Beim dritten Briefe aus derselben Quelle erregt sich Frimmel, weil ich diesen Brief mit dem charakteristischen Revers von Artaria beschloß, das darauf noch folgende Postskriptum aber aus wohlerwogenem Grunde fortließ. Die zweite Seite des Briefes ist von mir nicht übersehen. In meinem Druckheft ist auch dieses Postskriptum mit einer Reihe von Korrekturen versehen; der Brief sollte aber mit dem Revers (S. 103 des I. Bandes) abschließen. Nun, man kann dem Herausgeber diese kleine Freude als Pflaster auf die schwere Wunde gönnen, die ihm der

Nachweis eines absoluten Falsifikats (s. die kritische Ausgabe der Beethovenbriefe II. Band, Nr. 481) geschlagen hat. Der Herausgeber des Jahrbuchs ist nie um eine Ausflucht verlegen: allein hierbei — selbst in seinem Jahrbuch — ist seine Zunge zum Schweigen gebracht. Den Brief selbst, den ich, wie überall, selbstverständlich in Beethovens Handschrift — also deutsch — wiedergegeben habe, hat Frimmel in ganz unwissenschaftlicher Weise mit lateinischen Typen verbösert und so das Urbild zerstört. Die bereits in der vorigen Rezension gerügte Unwissenschaftlichkeit des Herausgebers beim Zitieren macht sich auch hier wieder breit; ich versage es mir aber, hier nochmals Beispiele dafür anzuführen; der Beispiele bei der vorigen Besprechung sind übergenug.

Alfr. Chr. Kalischer

118. **H. von der Pfordten:** Beethoven. (Aus: „Wissenschaft und Bildung", Nr. 17). Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Das Porträt des Meisters von Franz Stuck ist wie ein Motto diesem Büchlein vorangesetzt: mit seiner erschütternden Auffassung des Künstlertums, den wie in unheimlichem inneren Feuer blitzenden Augen, dem wirren Haar, den herben, bitteren Zügen um Nase und Mund. Das Buch ist dieses Mottos würdig; aus einer lose geringelten Kette von Universitätsvorlesungen und von populären Vorträgen hat der Verfasser ein Ganzes gemacht, in dem gerade das künstlerische Wesen, der Kern der Feuernatur Beethovens in prächtiger Vollendung zum Ausdruck, zur Geltung gebracht wird. Ein populär gehaltenes Buch über einen gewaltigen Stoff zu schreiben, ist nicht so leicht, wie vielleicht der Laie glaubt; um so mehr ist von der Pfordten zu beglückwünschen: es ist ihm gelungen, wirklich für Leser aus den verschiedensten Kreisen zu schreiben und dabei doch dem großen Stoff die Treue zu halten. Und wenn auch, wie er in der Einleitung so bescheiden versichert, sein Buch nicht dazu bestimmt war, irgendein anderes, schon bestehendes Werk zu ersetzen: eine Ergänzung im besten Sinne ist die Arbeit wohl im Hinblick auf die schon vorhandene Beethoven-Literatur zu nennen. Wie viel Originalität auch in ihr steckt, zeigen Abschnitte wie der über die „Missa solemnis" (S. 100ff.), über die „Eroica" (S. 45ff.), die „Pastorale" (S. 52ff.) u. a. m. Der letztgenannte Abschnitt ist besonders reich an Anregungen, ins Allgemeinere sich wendenden Exkursen und voll des tiefsten, verständnisvollsten Eingehens auf die Persönlichkeit des Künstlers; was da über das Wesen und die Arten der Tonmalerei, über den Zusammenhang der Programmusik mit dem innersten Seelenleben des Schöpfers wie des das Werk genießenden Hörers gesagt wird, ist vollauf berechtigt und sehr bedeutsam. Jeder Beethovenfreund, sowie jeder Freund der Kunst überhaupt kann seine helle Freude an dem Büchlein haben. Dr. Egon v. Komorzynski





Aus französischen Zeitschriften (Fortsetzung)

LE COURRIER MUSICAL (Paris) 1907, Nr. 10—24. — Der Aufsatz „De l'ordre d'acquisition des connaissances musicales" von M. Daubresse untersucht die psychologischen Gesetze, nach denen musikalische Kenntnisse erworben werden. — Victor Dehay bespricht in dem Aufsatz „La Salomé de Richard Strauß à Paris" dieses Werk und seine erste Aufführung in Paris. — Jean d'Udine bespricht in dem Aufsatz „A propos de gymnastique rythmique" rühmend die Unterrichtsmethode Jaques-Dalcroze's. — In Heft 11 handeln alle Aufsätze, außer den Berichten über Aufführungen, von russischer Musik: Um zu beweisen, daß die russische Musik in Frankreich schon 14 Jahre vor ihrer allgemeinen Anerkennung sehr bekannt war und sehr gut verstanden wurde („était très connue et très comprise"), wird aus dem Jahrgang 1893 der „Revue Hebdomadaire" der Aufsatz „Boris Godounof de Moussorgski" von Paul Dukas wieder abgedruckt. — Robert Brussel veröffentlicht unter dem Titel „L'opéra russe" eine Geschichte der russischen Oper bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Unter dem Aufsatz steht „A suivre"; eine Fortsetzung ist aber nicht erschienen. — M.-D. Calvocoressi führt in dem Aufsatz „Le répertoire de la musique russe" (Nr. 11 und 12) die wichtigsten Werke der russischen Musikliteratur an. — Pierre Aubry berichtet über das russische Volkslied („Le folk-lore musical russe"). — Jean d' Udine's Aufsatz „Leur oreille et leur cœur" handelt von dem russischen Volkscharakter, wie er besonders in den Werken von Borodin, Rimsky-Korasakow und Mussorgsky zum Ausdruck kommt. — Über russische Musikschriftsteller, besonders über Stassow, Cui und Tschaikowsky, handelt der Aufsatz „La critique russe sur la musique russe" von C. de Danilowicz (Nr. 11 und 12). — Aus dem neuen Werke „Hulda et Ghiselle de César Franck" von Charles van den Borren wird ein Abschnitt über die Stellung dieser zwei Opern im Entwicklungsgange César Franck's abgedruckt (Nr. 12). — Jean d'Udine bespricht sehr ausführlich die im Mai 1907 veranstalteten fünf russischen Konzerte in der Großen Oper in Paris. — Camille Mauclair wird durch einen Aufenthalt in Prag, wo er einer Aufführung der „Libussa" beiwohnt, veranlaßt, einen Aufsatz über „La ‚Libuse' de Smetana" (Nr. 13) zu schreiben. — Aus dem Werke „Smetana" von William Ritter wird ein langer Abschnitt über „La musique tchèque avant Smetana" abgedruckt. — Über das achte Schweizerische Tonkünstlerfest berichtet ausführlich Paul de Stoecklin in dem Aufsatz „La fête de l'Association des musiciens suisses à Lucerne". — Die Kompositionen Magnard's bespricht Gustave Samazeuilh („Albéric Magnard"; Nr. 14). — Henri Kling veröffentlicht zahlreiche Briefe Goethes an Zelter und Zelters an Goethe in französischer Übersetzung („La correspondance musicale de Goethe et de Zelter"; Nr. 14—19). — Über die Eröffnung des neuen Gebäudes der ungarischen Musikakademie berichtet Louis Napoléon Hackl „L'inauguration du palais de l'Académie de musique de Budapest"). — Unter der Überschrift „Causerie sur Schubert et le Lied allemand" (Nr. 15—18) veröffentlicht Camille Mauclair Teile aus zwei Vorträgen, die er in den Konzerten von Marie Mockel in Paris, in denen diese Schubertsche Lieder vortrug, gehalten hat. — Der Auf-

satz „Les Fêtes musicales d'Orange" von Paul Leriche (Nr. 15—16) handelt von den großen Musikfesten in dem antiken Theater in Orange in Südfrankreich, wo auch die Neunte Symphonie von Beethoven aufgeführt wurde. — Kurze Nachrufe auf Edvard Grieg und Joseph Joachim stehen in dem Doppelheft 17—18 („Edvard Grieg" von Albert Diot, „Joseph Joachim"). — H. Kling veröffentlicht in dem Aufsatz „Mozart et Voltaire" zwei von den Biographen Mozarts bisher nicht beachtete Briefe, die Voltaire 1766 an Madame d'Epinay und Damilaville richtete, und in denen er sein Bedauern darüber ausspricht, daß er durch seine Krankheit verhindert gewesen sei, den Besuch Mozarts während seines drei Wochen langen Aufenthaltes in Genf zu empfangen. Vielleicht hat auch die Revolution in Genf im Jahre 1766 ein Zusammenkommen der Familie Mozart mit Voltaire verhindert. — Alfred Mortier sagt in dem Aufsatz „La France musicale d'hier et d'aujourd'hui", daß vor 25 Jahren in Frankreich die Klavierwerke Beethovens und Mendelssohns weit verbreitet, aber die Werke J. S. Bachs und Schumanns sehr wenig, die César Franck's und Brahms' fast gar nicht bekannt waren. Um Wagner zu hören, habe man nach Bayreuth reisen müssen. Jetzt habe die Musikpflege sowohl in Paris wie in der Provinz einen großen Aufschwung genommen, und auch der Geschmack des französischen Volkes habe sich geändert. Auch in der Literatur zeige sich dieser Umschwung: Th. Gautier, Vigny, Musset, Stendhal und Balzac hätten noch wenig Verständnis für Musik gehabt; heute seien aber die meisten französischen Schriftsteller große Musikfreunde, was hauptsächlich durch den Einfluß Richard Wagners zu erklären sei. Die musikalische Produktion in Frankreich, die früher vornehmlich der leichten Musik sich zuwandte, sei jetzt durch Chabrier, d'Indy, Gabriel Fauré, Bruneau, Debussy, Charpentier, Dukas, G. Hue u. a. auf eine Stufe gehoben, daß sie mit der deutschen wetteifern könne. — Eine längere geschichtliche Abhandlung von J. Loisel handelt von dem Ursprung der Sonate („Les origines de la sonate"; Nr. 19—21). — Aus der „Revue et Gazette musicale" vom 1. April 1840 wird Richard Wagners Aufsatz „Le musicien et la publicité" abgedruckt (No. 19). — M. Daubresse veröffentlicht einen Aufsatz über „L'imagination musicale" (No. 20). In der Einleitung sagt er, daß „die geistige Arbeit, die dem musikalischen Schaffen vorangeht", bisher selten von Psychologen untersucht worden sei und daß wir die Gesetze der musikalischen Phantasie weniger kennen als die der anderen Arten der Einbildung. Daubresse erörtert auch die Wichtigkeit einer psychologischen Untersuchung der musikalischen Einbildung für die Musikgeschichte, die Pädagogik und die Ästhetik. — Aus der „Revue Internationale de Musique" wird ein Teil des Aufsatzes „Le premier concert donné par Wagner à Paris" von V. de Joncières abgedruckt. — In dem Aufsatz „Trop de concerts! — Trop d'artistes!" (No. 21) klagt Kritikos über die zu große Anzahl der Konzerte in Paris, Berlin und Amerika. Der praktische Erfolg, auf den die Virtuosen bei der Veranstaltung ihrer Konzerte hofften, werde selten erreicht. Daß in Paris das Übel noch nicht so groß sei wie in Berlin und Amerika, rühre vielleicht daher, daß es in Paris nicht so viele Konzertsäle gebe. Auch das Geschäft der deutschen Konzert-Agenturen bespricht der Verfasser, auf Grund eines Aufsatzes von Spanuth in den „Signalen". — Unter der Überschrift „De l'interprétation musicale" wird die Übersetzung eines Abschnittes aus der Violinschule von Joachim und Moser abgedruckt, der auch Schumanns „Haus- und Lebensregeln" enthält. — Gustave Samazeuilh bespricht in dem Aufsatz „Paul Dukas" (No. 22) eingehend die Werke dieses Komponisten, dessen „Ariane et Barbe-Bleue" er zu den bedeutendsten musikalischen Werken unserer Zeit zählt. — Jean d'Udine wendet sich in dem

Artikel „Images et signes phoniques" gegen einige der von Daubresse in dem Aufsatz in No. 20 ausgesprochenen Ansichten. — Aus dem neuen Werke „Mendelssohn" von Paul de Stoecklin wird ein Abschnitt abgedruckt, der einen kurzen Überblick über Mendelssohns Schaffen gewährt. — H. Gauthier-Villars wendet sich in dem Aufsatz „Saint-Saëns, Jean d'Udine et la clarté" (No. 22) gegen einige Einwände, die d'Udine in seiner Vorrede zu den Konzertberichten dieser Saison (No. 20) gegen des Verfassers Ansichten über moderne Musik erhoben hat. — In No. 23 wird die Diskussion fortgesetzt durch den Aufsatz „Encore un mot sur la clarté" von d'Udine, in dem er auch zwei Briefe von Lionel Dauriac veröffentlicht. — Michel Brenet bespricht in dem Aufsatz „Un nouveau document sur les commencements de l'opéra russe" das soeben von Ernest Daudet veröffentlichte Werk „Lettres du comte Valentin Esterhazy à sa femme" und druckt einige Briefe daraus ab. Graf Esterhazy lebte von 1791 an am Petersburger Hof. In den Briefen berichtet er über dort aufgeführte Opern. — Ein längerer Aufsatz von François Sternay handelt „Sur l'imprécision et le mouvement dans l'art musical" (No. 23—24). — Aus einem Aufsatz in der „Revue" von Camille Mauclair wird ein Abschnitt über „Les chapelles musicales en France" abgedruckt (No. 23), der von den Musikkapellen und der Musikkritik in Frankreich handelt. — Gaston Carraud veröffentlicht unter dem Titel „Un chanteur italien. Delle Sedie" (No. 24) eine Lebensbeschreibung des Ende 1907 gestorbenen Sängers und Gesanglehrers. — Georges Pioch schreibt einen begeisterten Artikel über die Sängerin Lucienne Bréval („Lucienne Bréval").

MERCURE MUSICAL ET BULLETIN de la Société Internationale de Musique, Section de Paris (Paris) 1907, No. 2—8. — Der Aufsatz „Félicien David d'après sa correspondance inédite et celle de ses amis" von J.-G. Prod'homme (No. 2—3) bringt eine Biographie des Komponisten und zahlreiche in der Bibliothèque de l'Arsenal in Paris (Fonds Enfantin) liegende, bisher nicht veröffentlichte, sehr interessante Briefe Davids und seiner Saint-Simonistischen Genossen.[1] — Armande de Polignac veröffentlicht einige Aphorismen unter der Überschrift „Pensées d'ailleurs" (No. 2). — J. Écorcheville stellt in dem Aufsatz „La musique dans les sociétés savantes de la France" die in Lasteyrie's Werk „Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiées par les Sociétés savantes de la France" (1888) aufgeführten musikhistorischen Arbeiten zusammen. — C. Pons berichtet über einen Vortrag von G.-J. Aubry über „Verisine et la musique contemporaine". — Paul Marie Masson untersucht in dem Aufsatz „L'humanisme musical en France au XVI. siècle" (No 4, 5 und 7) den Einfluß, den in der Zeit der Renaissance das Studium der alten Griechen und Römer auf die Musik und auf die Vorstellungen der Dichter von der Musik ausübte. — Der Aufsatz „Les écoliers" von Louis Laloy (No. 4) wendet sich gegen einige ungünstige Urteile, die eine Gruppe junger Musiker und Schriftsteller über Debussy ausspricht. — Martial Teneo spricht in dem Aufsatz „Un mariage d'artistes au XVIII[e] siècle" die Ansicht aus, daß das „lyrische Drama" Lulli's und Rameau's seinen Erfolg hauptsächlich dem Ballet („l'art chorégraphique") verdanke und berichtet dann über das Leben der Tänzerin Louise Madeleine Lany (1728—77), insbesondere über ihre Ehe mit dem Tänzer Gélin. — Gaston Knosp's „Notices sur Richard Strauß" enthalten Mitteilungen über Strauß' Leben und Schaffen; am ausführlichsten handeln sie

[1]) Vgl. Prod'homme's Aufsatz „Félicien Davids Reise nach Deutschland" in unserer Zeitschrift V, 23.

von seiner „Salome". — J. Écorcheville kritisiert in dem Aufsatz „La schola cantorum et le style de Bach" die Aufführungen des Konservatoriums Schola cantorum in Paris. — Emile Dacier veröffentlicht in dem Aufsatz „Une danseuse françsise à Londres au début du 18. siècle" eine Biographie Marie Sallé's (No. 5 und 7). — Henry de Busne bespricht sehr lobend die Oper „Ariane et Barbe-Bleue de Paul Dukas" (No. 5). — A. Tchobanian übersetzt eine ausführliche, zahlreiche Notenbeispiele enthaltene Studie von Le R. P. Komitas über „La musique rustique arménienne". — Auf Grund von Dokumenten in Pariser Notariatsarchiven veröffentlicht Lionel de la Laurencie in dem langen Aufsatz „Quelques documents sur Jean-Philippe Rameau et sa famille" (No. 6) Mitteilungen über Rameau's Leben von seiner Heirat (1726) bis zu seinem Tode (1764) und über das Leben seiner Kinder bis zur Revolution. — F. Macier veröffentlicht „Notes d'histoire sur Salomé la danseuse". — J. Écorcheville fordert in dem Aufsatz „Les textes de musique ancienne et leurs rééditions modernes", daß die musikalischen Werke früherer Jahrhunderte mit solchen Ergänzungen und Erläuterungen veröffentlicht werden, die die alte Musik dem Geschmack des heutigen Hörers nahebringen und doch den berechtigten Forderungen nach historischer Treue entsprechen. Der Verfasser kritisiert dann mehrere neue Ausgaben alter Musik und wendet sich am Schluß gegen die Auffassung Bachscher Musik, die Eugen d'Albert im Vorwort seiner Ausgabe des „Wohltemperierten Klaviers" ausgesprochen hat. — Louis Laloy bespricht unter der Überschrift „Théorie musicale" ausführlich die neuen Bücher „Les bases physiques de la musique" von H. Bouasse und „La musique, ses lois, son évolution" von Jules Combarieu. — Ricciotto Canudo drückt in dem Aufsatz „L'esthétique de Verdi et la culture musicale italienne" (No. 7) zunächst seine Freude darüber aus, daß die Italiener anzufangen scheinen, sich von dem ausschließlichen Kultus der Opernmusik abzuwenden und die symphonische Musik mehr als bisher zu pflegen. Dann bespricht er auf Grund einiger von Alessandro Luzio veröffentlichter Briefe Verdi's dessen Anschauungen von der Musik. Verdi habe mit dem Rufe „Zurück zum Alten" die Italiener in den Netzen der alten Oper festhalten wollen, als die jungen Talente schon Neigung zeigten, sich von ihnen zu befreien. — L. William Ritter veröffentlicht „Notes sur Smetana", die in seinem soeben erschienenen Werk über diesen Komponisten wegen Mangels an Raum nicht mitgedruckt wurden. — Aus dem Werke „Catalogue des manuscrits de musique byzantine des bibliothèques de France" von A. Gastoué, das die französische Sektion der Internationalen Musikgesellschaft demnächst herausgeben wird, wird das lange Kapitel über „L'ancienne musique byzantine et sa notation" abgedruckt (No. 8). — Édouard Perrin bespricht unter dem Titel „Un livre de Lacépède sur la musique" das 1785 in Paris erschienene Werk „La poétique de la musique", das, wie Perrin glaubt, ganz unbeachtet geblieben oder vergessen worden ist. — Der Aufsatz „Lohengrin à Paris en 1881" besteht zum größten Teil aus Übersetzungen aus Angelo Neumanns „Erinnerungen an Richard Wagner". — Gaston Knosp berichtet unter dem Titel „Un manifeste de R. Strauß" über den in der ersten Nummer der Zeitschrift „Morgen" erschienenen Aufsatz von Strauß und die Polemik, die der Artikel in deutschen Musikzeitschriften angeregt hat. — No. 9 enthält einen sehr langen Aufsatz von Gaston Knosp über „La musique indo-chinoise". — A. de Bertha veröffentlicht eine eingehende Studie über Liszts Charakter („Franz Liszt"; No. 9 und 10), in der er auch eigene Erinnerungen mitteilt. (Schluß des Berichtes über diese Zeitschrift im nächsten Heft.)

Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

BERLIN: Das Lortzing-Theater brachte eine recht achtbare, von Kapellmeister M. Grimm sorgfältig vorbereitete Aufführung von Beethovens „Fidelio“, in der der Männerchor wesentlich verstärkt worden war. Eine in jeder Hinsicht ausgezeichnete Leistung bot Emmy Schwabe in der Titelrolle. Angenehm fiel der junge Tenorbuffo Max Kuttner (Jacquino) wieder auf. Die Aufführung der großen Leonoren-Ouvertüre vor dem zweiten Finale ist meines Erachtens in künstlerischer Hinsicht durchaus ungerechtfertigt und auch völlig überflüssig.

Wilh. Altmann

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater ehrte Wagner gelegentlich seines 25jährigen Todestages durch die strichlose Aufführung des Nibelungenringes unter schwierigen Verhältnissen, denn infolge der grassierenden Influenza war der rote Zettel an der Tagesordnung. So erschien hier eine ganze Reihe von Gästen, die ohne Proben einsprangen, sodaß das Gelingen mehr oder weniger vom Zufall abhing. Im „Rheingold“ kam Strahtmann-Weimar (Alberich), in der „Walküre“ Frau Thomas-Schwartz-Hannover (Sieglinde), im „Siegfried“ Hadwiger-Koburg (Titelheld) und Frl. Rellée-Magdeburg (Erda), endlich in der „Götterdämmerung“ Groebke-Hannover (Siegfried). — „Tiefland“ von d'Albert „zieht“ namentlich auch infolge der trefflichen Leistungen von Frl. Lautenbacher (Martha), Cronberger (Pedro) und Spies (Sebastiano).

Ernst Stier

BRESLAU: Eine Aufführung des lieben, alten „Wildschütz“ pflegt gewiß kein besonderes Ereignis zu sein. Aber eine Wiedergabe des behaglichen Werkes, wie sie uns jüngst Kapellmeister Prüwer bereitete, gehört dennoch zu den Seltenheiten. Das musikalische Ensemble war ebenso fein getönt, wie das schauspielerische (Regie: Herr Kirchner) und die Mitwirkenden (Damen: Mac Grew, Neisch, Wolter, Weiß, Herren: Schauer, Höpfl, Günther-Braun) überboten sich gegenseitig an munterer Laune, die aber stets den Stil Lortzingscher Fröhlichkeit zu bewahren wußte. So enthüllte sich der sonst meist eilfertig und grob heruntergeleierte „Wildschütz“ als das, was er in Wahrheit ist: das Muster einer deutschen komischen Oper. — Wagners 25. Todestag begingen wir mit der „Götterdämmerung“. Ein bedauerlicher Zwischenfall trübte den von den Herren Prüwer und Kirchner sehr sorgfältig vorbereiteten Abend. Herr Trostorff, unter normalen Umständen ein Siegfried von schier unerschöpflicher Stimmkraft, wurde im zweiten Aufzug heiser. Im dritten Akt steigerte sich die Indisposition so rapid, daß nach der Rheintöchter-Szene der Vorhang fallen mußte. Die Jagdszenen und Siegfrieds Tod blieben fort, und erst mit der Trauermusik nahmen die Ereignisse ihren Fortgang. Noch ein zweites Opfer fiel der Influenza. Statt des Herrn Wittekopf, der den Hagen verkörpern sollte, erschien unser früherer Bassist Döring als düsterer Albensohn, der im übrigen eine ausgezeichnete, scharf charakterisierte Leistung Dörings ist. Hocherfreulich war die Brünnhilde der Frau Rahl-Kristen, deren glänzender, starker Sopran die gewaltige Aufgabe mühelos bewältigte. Die Gutrune der Frau Verhunk, die Rheintöchter der Damen Mac Grew, Förster, Schereschefsky, die Waltraute des Frl. Neisch, der Gunther des Herrn Höpfl, der Alberich des Herrn Schauer waren durchweg von hohem künstlerischen Geiste beseelt. Wir hätten somit eine würdige Wagnerfeier erlebt, wenn das eben geschilderte Mißgeschick der Vorstellung erspart geblieben wäre.

Dr. Erich Freund

DRESDEN: Unser Opernpublikum ist von einem Fanatismus erfaßt, den man einmal auch in diesen Blättern streifen muß, weil er für die Psychologie der großen Menge sehr bezeichnend ist. Karl Burrian ist der Gegenstand dieser Begeisterung, die ja sicherlich in den hervorragenden gesanglichen und darstellerischen Eigenschaften dieses Tenoristen ihre Erklärung findet, aber vernünftigerweise doch nicht soweit getrieben werden sollte, daß das Theater leer bleibt, wenn er auf dem Zettel fehlt, und daß andrerseits eine so wenig wertvolle Oper wie Manéns „Acta“ ausverkaufte Häuser bringt, nur weil Burrian darin die Hauptrolle singt. Es ist nach alledem kein Wunder, wenn der auf diese Weise verzogene Heldentenor das berechtigte Selbstbewußtsein zur Launenhaftigkeit werden läßt und durch Absagen der Direktion und den Theaterbesuchern kaltblütig die größten Unannehmlichkeiten bereitet. Vielleicht kommt das Publikum während der Amerikafahrt Burrians etwas zur Einsicht; besitzen wir doch in Herrn von Bary einen Heldentenor von hervorragenden Qualitäten und wächst doch in Herrn Sembach ein Tenorist heran, der bereits einige Rollen Burrians mit großem Erfolge gesungen hat. Die Schwärmerei der Kunstfreunde für einen Sänger ist an sich gewiß sehr erfreulich, aber sie darf nicht zur Vernachlässigung anderer Künstler werden. — Da man eine Zeitlang von „Acte“ zehren konnte, ist im Königlichen Opernhause der Spielplan der letzten Wochen sehr gleichförmig gewesen; nur ein Gastspiel des Bassisten Herrn Förster, der sich um die Nachfolgerschaft des leider ausscheidenden Herrn Wachter bewarb und als Falstaff und Landgraf Herrmann recht gute Eindrücke hinterließ, brachte einige Abwechslung. — Der Heldentenor der Königlichen Oper zu Kopenhagen, Wilhelm Herold, erledigte im Opernhause ein Gastspiel, das er mit dem Turiddu aufs Glänzendste einleitete. Einen so lebenswahren Vertreter dieser Rolle hat man hier kaum jemals gesehen. Doch erreichte der Gast, dessen Stimme von sympathischem Klang und wohlgeschult, aber keineswegs groß und heldenhaft ist, die Höhe dieser darstellerischen Leistung nicht wieder, so daß die hohen Erwartungen, die er zuerst erweckt hatte, sich nicht voll verwirklichten. Immerhin hatte der Künstler auch als Canio, Lohengrin (den er deutsch sang) und Don José beträchtlichen Erfolg. Von unseren heimischen Kräften hat sich in letzter Zeit der Baritonist Herr Plaschke eine erste Stellung erobert. Ausgestattet mit einer der schönsten Baritonstimmen, die man jemals gehört hat, ist er neuerdings auch darstellerisch so glücklich vorwärts geschritten, daß sein König Marke, Tonio, Kühleborn als hervorragende Kunstleistungen gewürdigt werden müssen. Auch

Elisabeth Boehm-van Endert hat als Undine aufs neue den Beweis dafür erbracht, daß unser Ensemble in ihr eine sehr schätzenswerte junge Kraft gewonnen hat. F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Das Repertoire bewegt sich seit Monden in sehr ausgetretenen Bahnen. Nichtsdestoweniger gab es auch einige vollwertige Theaterabende. Vor allem kam der „Ring des Nibelungen" zu einer wirklich genußbietenden Vorführung. Dabei zeigte sich wieder Alfons Schützendorf als ganz hervorragender Wotan und gewann die Brünnhildenpartie durch das mehrmalige Gastspiel der Hofopernsängerin Thila Plaichinger aus Berlin an Reiz. Wagners Todestag wurde besonders würdig begangen, indem Ernst von Possart den „Parsifal" rezitierte, woran sich die Konzertaufführung des Vorspieles, des Charfreitagszaubers und Finales (unter solistischer Mitwirkung von Kräften unserer Oper) anschloß. — Zur Erstaufführung gelangte Verdi's „Falstaff" und zwar in geradezu mustergültiger Wiedergabe. Da war Gustav Waschow ein ausgezeichneter Falstaff, Schützendorf ein famoser Ford und zeigte selbst die kleinste Rolle eine tadellose Besetzung. Wie üblich, kam zur rheinischen Karnevalszeit dann die leichtgeschürzte Muse der Operette ausgiebig zur Berücksichtigung. A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: Der befriedigende Verlauf eines auf Engagement zielenden Gastspiels von Mizzi Fink vom Wiener Jubiläumstheater und das erste Auftreten unserer bisher nur im jugendlich-dramatischen Fach verwendeten Frau Hensel-Schweitzer als Fidelio seien kurz verzeichnet. Den etwa daraus hervorgehenden Konsequenzen wird man im ersteren Fall mit Vertrauen entgegensehen dürfen, falls Frl. Fink wenigstens vorläufig bei reinen Soubrettenpartieen belassen wird. Das zweite Experiment hat geteilten Meinungen begegnet; auf alle Fälle würde es verfrüht scheinen, etwa eine neue Rollendisposition darauf zu begründen.
Hans Pfeilschmidt

HALLE a. S.: Bisher übte die „Lustige Witwe" in unserem Musentempel eine förmliche Schreckensherrschaft. Selbst ihre begeistertsten Verehrer atmeten erleichtert auf, als sie eines Tages aus dem „Walzertraum" erwachten. Spät, doch nicht zu spät erschien Eugen d'Albert als Hüter des Grals mit seiner liebenswürdigen Lustspieloper „Die Abreise" und wirkte ordentlich befreiend auf das Gemüt. Herr Bergmann bot einen prächtigen „Gilfen". Nicht ganz so glücklich traf den Lustspielton Sofie Wolf; Herr Barré blieb mit seinem „Trott" am weitesten zurück. Kapellmeister Mörike leitete die geschmackvoll inszenierte Aufführung mit feinem Stilgefühl.
Martin Frey

HAMBURG: Aus dem Stadium des „in Vorbereitung", in dem sie sich seit Jahren bei uns befanden, sind endlich zwei kleine Opern heraus und zur Aufführung gelangt: Albert Gorters „Süßes Gift" und „Das ewige Feuer" von Richard Wetz. Einen Erfolg konnten beide Opern nicht erzielen. Gorters Werk deshalb nicht, weil weder die viel zu breite und in possenhaften Ulk ausartende Handlung, noch die sehr nachempfundene, manchmal witzige, aber im ganzen doch unergiebige Musik ein dauerndes Interesse wachhalten konnten. Wetz' Oper hatte sehr unter einer völlig ungenügenden Aufführung, die mit Recht einen scharfen Protest des Komponisten in der hiesigen Tagespresse zur Folge hatte, zu leiden. Man hatte das doch immer hochgewollte, auf vornehmsten künstlerischen Prinzipien basierende Werk hier zunächst zu einem Torso zusammengestrichen und die Einstudierung einem jungen, unerfahrenen Dirigenten anvertraut, der sich der nicht leichten Aufgabe in keiner Weise gewachsen zeigte. Außerdem hatte man die zweite Garnitur ins Treffen geschickt und damit von vornherein beim Publikum den Verdacht wachgerufen, daß die Direktion selbst an einen Erfolg kaum glaube. Daß trotz alledem das Werk einen gewissen Achtungserfolg davontrug, spricht dafür, daß der verständigere Teil der Zuhörerschaft sich dessen sehr wohl bewußt wurde, daß man über einen Musiker, wie Wetz, mag seine Erstlingsoper auch noch so unbeholfen sein, nicht ganz ohne weiteres zur Tagesordnung übergehen darf. — Als einzig angenehme Erinnerung aus der Tätigkeit unserer Oper bleibt eine Aufführung von „Tristan und Isolde" haften, die zum Benefiz des Kapellmeisters Gustav Brecher mit Edith Walker und Birrenkoven in den Titelpartieen stattfand und erneut Zeugnis dafür ablegte, welch ganz außerordentliche Kraft unser Institut in seinem ersten Kapellmeister besitzt. Heinrich Chevalley

HANNOVER: Am 22. Februar ging nach fast 31jähriger Pause Cornelius' „Barbier von Bagdad" in der Königl. Oper neueinstudiert in Szene. Das von den Herren Kapellmeister Bruck und Oberregisseur Dericha musikalisch wie szenisch mustergültig vorbereitete Werk wurde in der vom Komponisten stammenden Originalfassung — also nicht in der Mottlschen Modernisation — gegeben und fand gerade in dieser Originalgestalt mit ihrer feinen, dezenten Instrumentation eine überaus herzliche Aufnahme. Die Titelrolle sang und spielte Rudolf Moest mit der diesem ausgezeichneten Künstler eigenen vollendeten Gesangs- und Charakterisierungskunst. Das Liebespaar Nureddin-Margiana fand durch Franz Battisti und Marga Burchardt eine vorzügliche Vertretung, und auch die Nebenrollen waren mit den Herren Hummelsheim und Bischof, sowie Frau Hammerstein trefflich besetzt. Wundervoll spielte das Orchester, glanzvoll, märchenhaft schön war die Ausstattung. — Vom 21. bis 25. Januar fand hier eine zyklische Aufführung von Wagners „Ring des Nibelungen" statt, die einen derartigen künstlerischen und Kassenerfolg hatte, daß noch zwei weitere folgen sollen. In den Hauptrollen waren die Damen Thomas-Schwartz, Rüsche-Endorf, Kappel, Burchardt und Hammerstein, sowie die Herren Gröbke, Bischof, Moest, Hensel aus Wiesbaden, um Herrn Gröbke zu entlasten, Hummelsheim, Wilhelmy, Meyer und Rahnt tätig. Kapellmeister Bruck bewältigte die Riesenaufgabe, dieses Kolossalwerk innerhalb fünf Tagen ohne Strich zu leiten, mit bewundernswerter Energie und Frische, Vorzüge, die auch der Orchesterleistung eigen waren. L. Wuthmann

JOHANNESBURG: Die Oper hat in unserer Stadt im vergangenen Jahre rechte Vernachlässigung erfahren. Wheeler ließ aus England uns Operettentruppen kommen, deren Repertoire das minderwertigste Genre repräsentierte und nur den fadesten Geschmack befriedigen konnte. Mehr künstlerisches Streben zeigten Theateraufführungen hiesiger Dilettanten. Diese hielten sich zwar auch an leichte, aber doch etwas wertvollere Stücke wie obengenannte. Mr. Tressi führte mit seinen Schülern Sullivan'sche Operetten auf, sowie Suppé's „Beccaccio", und auch die Deutschen schwangen sich zu einer gut gelungenen Aufführung der Zellerschen Operette „Der Vogelhändler" auf und wurden mit Beifall überschüttet.

M. von Trützschler

KARLSRUHE: Als wirkungsvolle Novität brachte die Hofbühne Puccini's „Bohême". Puccini's Tonsprache besitzt wirklichen Kunstwert und übertrifft die seiner Landsleute Mascagni und Leoncavallo, an die man, wie an Bizets „Carmen", des öfteren erinnert wird, zwar nicht an dramatischer Schlagkraft, wohl aber hinsichtlich des ganzen Aufbaus, des Strebens nach Einheitlichkeit des Stils und des treffenden Ausdrucks, der in der geistreichen Art der Verwendung prägnanter, Personen und Situationen charakterisierender Motive gipfelt. Manchmal berührt die musikalische Ausdrucksweise seltsam; Sentimentalität und Orchesterlärm fehlen auch nicht, aber als Ganzes betrachtet, ist die „Bohême" ein effektvolles, bühnenwirksames Werk. Die von Dr. Göhler anregend geleitete Aufführung verlief bei vorzüglicher Besetzung der Hauptpartieen mit Hermann Jadlowker (Rudolph), Käthe Warmersperger (Mimi), Gisella Terca (Musette) und Jan van Gerkom (Marcel), sowie prächtiger Ausstattung sehr genußreich. — Sigrid Arnoldson gastierte in „Mignon" und „Romeo und Julia" als Vertreterin der Titelpartieen und hinterließ mit der geist- und glanzvollen Art der darstellerischen und gesanglichen Durchführung starken Eindruck.

Franz Zureich

KÖLN: Eine Neueinstudierung von Aubers „Stumme von Portici" vermochte nicht den erhofften vollen Erfolg zu bringen, da einmal Albin Trenklers Leitung eingehendere Nüancierungen und das für dieses Freiheitsdrama wünschenswerte Temperament vermissen ließ, dann aber die Ballettmeisterin Fernande Robertine sich für die rührende Gestalt der jugendlichen Fenella nicht geeignet erwies, Franz Petter als Masaniello nur bedingt genügte, Paul Landry als Prinz schwach war und schließlich die Regie bei prächtigen neuen Dekorationen einige Fehlgriffe beging. Trefflich war Tilmann Liszewsky als Pietro. — Als Amneris und Fides betätigte Maria Mesel-Temscbik von Graz, daß sie sich als die für unsere Oper gesuchte erste Altistin nicht qualifiziert. — Otto Lohse rief als Interpret der teilweise neu besetzten und demgemäß neu einstudierten „Meistersinger" Bewunderung wach und wurde vom Auditorium stürmisch gefeiert. Fesselnder und erfrischender als durch Lohse kann ich mir allerdings den Geist und zumal auch den Humor der Wagnerschen Partitur nicht ausgelegt denken. Die ausgezeichnete Primadonna unserer Oper, Alice Guszalewicz, erzielte neuerdings mit ihren glanzvollen Darbietungen als Ortrud und Donna Anna außerordentliche Eindrücke. Franz Naval, der erstmalig hier gastierte, gewährte als Romeo und Don José erfreulichen Einblick in die feine und aparte Art seiner Künstlerschaft.

Paul Hiller

MAILAND: Es ist unbegreiflich, wie die „Scala" eine Bum-bum-Oper des „großen" Stils, wie Franchetti's „Columbus", in ihren Spielplan aufnehmen konnte. P. Amato gab die Titelpartie zu süß und zu verzückt; es war ein Weib in Mannskleidern. — Charpentier's „Louise" ist gewiß ein sehr ernstes, nicht alltägliches Produkt, leidet aber unter dem Gegensatz zwischen Handlung und Musik. Eine einfache Familiengeschichte wird gepaart mit schwerflüssiger Wagnerischer Musik. Die Aufführung unter Toscanini mit Alda Francès, F. Giraud, L. Garibaldi war mit Ausnahme der schleppenden Tempi gut. — Eine glanzvolle Leistung bot E. Burzio als Gioconda; ihre unbändige Spiel- und Singweise kam der Rolle sehr zu statten; auch R. Grassi, Amato und die Pietratachewska waren gut am Platze.

Johann Binenbaum

MAINZ: Nachdem mit „Madame Butterfly" und „Rosaiha" bereits zwei italienische Opernkomponisten zu Wert gekommen, entschloß sich die Direktion des Stadttheaters, nunmehr auch dem Werke eines deutschen Meisters bei uns Heimatsrecht zu verschaffen. Eugen d'Alberts neueste Oper „Tragaldabas" war es, die in trefflicher Besetzung der Hauptpartieen unter Kapellmeister Kiauaners Leitung erstmalig in Szene ging und einen, wenn auch keineswegs durchschlagenden, so doch sehr freundlichen, für den liebenswürdigen, leider in letzter Stunde am Erscheinen verhinderten Komponisten höchst ehrenvollen Erfolg erzielte. Die Achillesferse des Werkes ist, wie so häufig, der Text. Die mehrfache Aufeinanderfolge der gleichen Situationen, der teilweise sehr derbe, den guten Geschmack verletzende Dialog und noch manches andere haben dem Komponisten Schwierigkeiten in den Weg gelegt, deren er nur sehr unvollkommen Herr zu werden vermochte. Daß d'Albert sich, wie stets, so auch in seinem neuesten Werke als feinfühliger, gediegener Musiker zeigt, ist wohl selbstverständlich; leider fließt die musikalische Erfindung so schwach, daß selbst die geistreiche Behandlung des Orchesters darüber nicht hinwegzutäuschen vermag. — An sonstigen besonderen Ereignissen wäre noch zu erwähnen ein Gastspiel von Sigrid Arnoldson als Traviata, zwei vorzügliche Vorführungen der „Walküre" und „Götterdämmerung" und endlich die 25. Aufführung der „Lustigen Witwe", die jetzt durch Oskar Straus' „Walzertraum" ein wenig in den Hintergrund gedrängt wird.

Fritz Keiser

MÜNCHEN: Eine Letztaufführung fand Februar im Hoftheater statt — Erstaufführung dürfte ein deplaziertes Wort sein bei einer Sache, die schon über fast sämtliche Opernbühnen Deutschlands gegangen ist — nämlich die von Eugen d'Alberts „Tiefland". Da Sie schon eine Reihe von Berichten aus anderen Städten erhalten haben, dürfte es sich erübrigen, hier nochmals näher auf das Werk selbst einzugehen. Dem

Referenten persönlich sagt die zu einem nicht immer überzeugenden aber gut gemachten Textbuch von Rudolph Lothar geschriebene Musik d'Alberts in ihrer Mischung von Wagnerscher Dramatik, italienischem Verismus und — man verzeihe das harte Wort — Operettenallüren als Ganzes wenig zu. Was ihr berechtigten Erfolg verschafft, ist die Geschicklichkeit, mit der sie sich allen Erfordernissen des Librettos anpaßt, die Sicherheit und die Schlagkraft in der melodischen und harmonischen Zeichnung, die feinsinnige Instrumentation. All das vermag, besonders im zweiten Akt, der auch weite Strecken von echter und wirklicher Schönheit enthält, über die stilistische Inkongruenz der musikalischen Bestandteile und ihren manchmal etwas zweifelhaften Wert sehr wohl hinwegzutäuschen. Der Erfolg war groß und unbestritten, dank auch einer ganz vorzüglichen Aufführung. Für die Martha dürfte schwer eine Besetzung zu finden sein, die den ziemlich gegensätzlichen Anforderungen der Rolle vollkommen gerecht wird. Frl. Fassbender arbeitete die tragische Seite der Partie meisterhaft aus und bot auch gesanglich eine ausgezeichnete Leistung. Den Sebastiano sang Brodersen mit famoser Charakteristik, den Pedro Hagen ganz überraschend gut. Als Nuri zeichnete sich sehr Frl. Brunner aus, als Tommaso und Moruccio die Herren Bender und Lohfing. Pelmys Nando und die drei neugierigen Frauen der Damen Koch, Höfer und v. Fladung vervollständigten entsprechend das Ensemble. Ausstattung (Klein, Buschbeck) und Inszenierung (Fuchs) ließen nichts zu wünschen übrig; über jedes Lob erhaben war wieder die musikalische Ausgestaltung unter Mottl.

Dr. Eduard Wahl

NEW YORK: Heinrich Conried wird nach Verlauf dieser Saison nicht mehr „Manager" des Metropolitan-Opernhauses sein, weil seine Gesundheit ganz zerrüttet ist. Unter ihm haben „Parsifal", „Hänsel und Gretel", „Salome", „Madama Butterfly", „Fedora" ihre erste Aufführung erlebt; im ganzen hat er mehr für die italienische als für die deutsche Oper getan; die französische ist von ihm fast ganz vernachlässigt worden. Man baut große Hoffnung auf die neuen Managers, Gatti-Casazza, der seit fast zehn Jahren die Mailänder Scala verwaltet hat und Andreas Dippel, der, seit 17 Jahren hier als Tenor engagiert, mit den hiesigen Verhältnissen intim vertraut ist. Gustav Mahler wird ihm zur Seite stehen, während Gatti-Casazza seinen Toscanini mitbringen wird. Wahrscheinlich wird Alfred Hertz, der seit einigen Jahren alle Wagneropern hier dirigiert hat, auch bleiben. Er ist ein ausgezeichneter Wagnerinterpret, nur ist unter ihm das Orchester oft zu laut und er weigert sich, die hier aus praktischen Gründen wünschenswerten Striche zu machen. In diesen Punkten hat Mahler, zur Überraschung des Publikums und der Presse, gleich andere Wege eingeschlagen. Er paßt sich den hiesigen Verhältnissen auffallend schmiegsam an. Besonders haben seine „Don Giovanni"-Aufführungen Anklang gefunden. In der nächsten Saison wird der „Oberon" in seiner Bearbeitung gesungen werden, und zwar in englischer Sprache. — Während Conried die französische Oper vernachlässigt, hat Hammerstein im Manhattan geradezu eine Spezialität daraus gemacht. Renaud hatte er schon letztes Jahr; dazu hat er vor zwei Monaten den „Stern" der Opéra Comique in Paris, die schottisch-amerikanische Sängerin Mary Garden, engagiert; die beiden sind seither in sieben Aufführungen von Massenet's „Thaïs" aufgetreten. Durch Mary Garden, die Bressler-Gianoli, Dalmores und Gilibert wurde es auch möglich, Charpentier's „Louise" aufzuführen. Mit echt französischem Esprit gesungen und gespielt, hat die Oper einen wirklichen Erfolg errungen. Zur Abwechslung bekamen wir dann Giordano's „Siberia", eine italienische Oper, die auch ziemlich gefallen hat, dank verschiedenen russischen Volksliedern, die der Komponist in seine Partitur eingeflochten hat, und den pittoresken sibirischen Szenen, die den Hintergrund der Tragödie bilden. Nach dieser Oper kam endlich eine Novität, auf die man sehr gespannt war: „Pelléas und Mélisande". Diese Debussy'sche Oper war vorher nur in Paris, Brüssel und Frankfurt aufgeführt worden. Hammerstein war klug genug, einzusehen, daß ein so außerordentlich schwieriges und eigentümliches Werk nur durch eine vollendete und echt französische Aufführung gelingen könne; er importierte daher fast die ganze Originalbesetzung (Mary Garden hatte er schon), und die Oper wurde wirklich ganz musterhaft herausgebracht. Ob sie hier populär werden wird, ist sehr zweifelhaft. Eine Oper, aus der die Melodie absichtlich sowohl im Gesang wie im Orchester verbannt ist, hat hier keine Aussicht. — Neben der französischen Oper hat Hammerstein noch die sehr profitable Tetrazzini, die mit ihrem hohen Koloraturgesang hier gerade wie in London Furore gemacht hat

Henry T. Finck

PARIS: Die Komische Oper verdient weniger als je ihren altbergebrachten Namen, denn die beiden Neuheiten, die sie uns am 26. Februar bot, gehören dem Stoff und der Musik nach zum Schwärzesten, das sich denken läßt. Im Übrigen war der Unterschied sehr groß, denn der Einakter „Ghyslaine" von Marcel Bertrand nach einem Textbuch von Guiches und Frager ist eine völlig unreife Anfängerarbeit, während „La Habanera" von Raoul Laparra, dem ersten Rompreise von 1903, nicht nur große technische Fertigkeit, sondern auch bemerkenswerte Spuren von Originalität aufweist. Raoul Laparra ist, wie Charpentier, mit dem er sich offenbar am nächsten berührt, sein eigener Textdichter. Er erhebt sich sogar bis zum Versschreiben und tat sehr gut daran, so dürftig Verse und Reime auch sein mögen, denn der Versrhythmus kommt der Musik doch viel mehr entgegen, als derjenige der Prosa. Als Musiker ist Laparra vor allem für klaren energischen Ausdruck der dramatischen Stimmung und für Bevorzugung des melodischen Elements, nicht nur im Orchester, sondern sogar in den meist sehr gut behandelten Singstimmen. Er wird sich darauf gefaßt machen müssen, von den Dindysten, Debussysten und Ravellisten als Reaktionär verschrieen zu werden. Wie Charpentier in der „Louise", so ist auch Laparra von einem Tagesereignisse, dem er zufällig beiwohnte, ausgegangen. Am Hochzeitstage ermordet der eifersüchtige Bruder, ein derber Bauer Altkastiliens, den Bräutigam, ohne als Täter

entdeckt zu werden. Er schwört selbst an der Leiche Rache. Ein Jahr später ist er auf dem Punkte, das junge Mädchen, das nun ihn liebt, zu heiraten, aber das Gespenst des Ermordeten erscheint ihm und befiehlt ihm, der Braut seine Schuld zu gestehen, wenn er nicht wolle, daß er sie ins Grab nach sich ziehe. Der sehr kurze dritte Akt spielt auf dem Grabe des Ermordeten. Der Mörder macht vergebliche Anstrengungen, das verhängnisvolle Wort auszusprechen, aber das Jahr verrinnt ungenützt und die Braut sinkt entseelt nieder. Er entflieht in die Dunkelheit, die auch seinen Geist umfangen hat. „La Habanera" heißt dieses grausige Stück düsteren Volkslebens, weil zur Zeit des Mordes vor dem Hause der Brüder dieser Tanz aufgespielt wird, den das Brautpaar zusammen eröffnen wollte. Die Gewissensbisse des Mörders und die wehmütigen Erinnerungen des Mädchens führen immer wieder auf das Motiv dieser Habanera zurück, die Laparra eigens so gebildet hat, daß sie sich leicht den düstersten Harmonieen und Orchesterwirkungen anbequemt. Ein neuer Bariton namens Séveilhac, der prächtige Stimmittel mit dem Talent eines echten Tragöden verbindet, Frl. Demellier, die namentlich durch den Timbre ihres Mezzosoprans bestrickt, und der als Opfer weniger begünstigte Tenorist Salignac brachten eine hervorragende Aufführung zustande, aber fast noch größer war das Verdienst des ungemein energischen Dirigenten Ruhlmann und der kunstsinnigen Ausstattung des Direktors Albert Carré. Nach dem bunten Sevilla der „Carmen" wurde uns hierein fast ganz in Schwarz getauchtes Kastilien geboten, wo die Braut selbst am Hochzeitstage nur durch ein weißes Brusttuch die schwarze Seide aufzuhellen wagt.

Felix Vogt

PRAG: Das deutsche Theater hat mit der Uraufführung von Karl Lafites Volksoper „Das kalte Herz" eine Niete gezogen. Der Textdichter (Hoernes) und der Komponist wetteifern in Undramatik; das freundliche lyrische Talentchen des Musikers war dem dämonischen Stoffe Hauffs nicht im entferntesten gewachsen. — Interessant war ein Gastspiel von Alvarez, der als José nur stellenweise wirkte, hingegen als Prophet eine hochbedeutende Leistung bot. Ja, so müssen diese Opern gesungen werden, wenn sie Eindruck machen sollen. Da lernt man erst, was Meyerbeer wollte und — konnte. Eine Festvorstellung des „Don Juan" zur 25 Gründungsfeier des deutschen Theatervereins mit Soomer in der Titelrolle bewies leider, daß man dieses Werk auch in der Stadt, für die es geschrieben ist, nicht mehr stilgerecht aufführen kann. — Der Wagnergedenktag wurde vom Theater auf besondere Weise begangen. An ein Wagnerkonzert schloß sich ein Festspiel (vom Unterzeichneten), das eine wichtige Episode aus Wagners Leben behandelte und in dessen Kontext der zu Gast geladene Josef Kainz als Richard Wagner den Entwurf „Wieland der Schmied" las. Natürlich ging es da hoch her. — Im tschechischen Nationaltheater feierte die Destinn während eines längeren Gastspiels Triumphe. Eine große Balletpantomime „Von Märchen zu Märchen" mit Musik von Nodbal erwies sich bei vorzüglicher Aufführung als ein Treffer und wird gewiß den Weg ins Ausland finden. Der Stoff ist zum Teil höchst originell, die Musik farbenreich, schlagkräftig, melodiös.

Dr. Richard Batka

ST. PETERSBURG: An der Kaiserlichen Hofoper gab es ein gewissermaßen sensationelles Ereignis. Zum wohltätigen Zweck gelangte die Operette „Die lustige Witwe" mit ersten Hoftheaterkräften und anderen Koryphäen zur Aufführung. Das gab einen seit langem nicht erlebten Kassensturm trotz der fabelhaft erhöhten Preise. Ferner brachte die Hofoper die mehrfach verschobene Aufführung der Oper „Nal und Damajanti" von Anton Arensky. Das Textbuch ist von Modest Tschaikowsky bearbeitet. — In der Privatoper im großen Saale des Konservatoriums nimmt vor der Hand Maria Gay das ganze Interesse des Publikums in Anspruch.

Bernhard Wendel

TRIER: In der Woche vom 18.—23. Februar ist hier „Der Ring des Nibelungen" zum erstenmal und zwar geschlossen zur Aufführung gekommen. Viele ängstliche Gemüter standen diesem Unternehmen sehr skeptisch gegenüber, zumal die Aufführung nur mit eigenen Kräften, ohne Hinzuziehung auswärtiger Solisten in Szene gesetzt werden sollte. Aber das Werk ist in jeder Beziehung in hervorragender Weise gelungen und zwar sowohl gesanglich wie darstellerisch und in der Ausgestaltung der Szenerie, die für einzelne Teile des „Ring" mit bedeutendem Kostenaufwand von der Kunstanstalt Professor Lütkemeyer, Koburg, in stilgerechter Weise angefertigt war. Vor allem ist anzuerkennen, daß Direktor Heinz Tietjen, der den „Ring" selbst inszenierte und dirigierte, die Aufführungen auf eine Höhe brachte, daß sie sich getrost den Aufführungen an bei weitem größeren und bedeutenderen Bühnen ebenbürtig zur Seite stellen können und in der Chronik Triers ganz gewiß einen hervorragenden Platz einnehmen werden. Die Darsteller haben sämtlich ihre Partieen ausgezeichnet durchgeführt. Ganz besondere Anerkennung verdienen die wundervollen Leistungen von Frl. Steyer (Fricka im „Rheingold" und die Brünnhilden), sowie die Herren Reed (Froh, Siegmund und beide Siegfriede), der seine Riesenaufgabe glänzend bestand, und Arnim (Wotan, Wanderer und Gunther), der ebenfalls mit großer Verve seine Partieen wiedergab. Auch die Damen Ravn (Freia, Sieglinde und Gutrune), Kuntze (Fricka in der „Walküre" und Erda), Kuntze, Dalvarezzo und Kunkel (Rheintöchter) und die Herren Diabal (Fafner, Hunding und Hagen), Platz (Alberich), Berheine (Mime), Malden (Loge), Pöppel (Fasolt) und Huber (Donner) waren würdige Vertreter ihrer Partieen.

Augustus Day

WIEN: In der Hofoper d'Albert's „Tiefland". Mit jener Wirkung, die das Werk bisher auf den meisten Bühnen erzielt hat. Eine Wirkung des Lotharschen Textes hauptsächlich, dessen grelle Kraßheit genügend auf die Nerven geht, um dramatische Spannung vorzutäuschen. Und kaum eine der Musik, die freilich auch nur dann möglich gewesen wäre, wenn ein wirklicher Schöpfer diesen dramatischen Inhalt in Töne umsetzt, — in schmerzlich ursprüngliche, aus Not und Tumult herausgeborene Akzente, die den groben äußerlichen Vorgang ins Bereich des Menschlichen rücken

und seelische Beziehungen und Möglichkeiten herstellen, die den Hörer mit einem Gefühl des Miterlebens und nicht nur des Mitansehens umstricken. Wird aber keine solche Musik dazu gemacht, so ist es auch ganz gleichgültig, welche Klänge all diese Vorgänge begleiten: es ist jede recht, weil das bloße Dazu-ertönen, das rein sinnliche Klingen genügt, um den gewünschten Effekt hervorzubringen, der dann allerdings nie zum dramatischen verdichtet, sondern im äußerlich-sensationellen stecken bleibt. Leider ist d'Alberts Musik von dieser Art; außerordentlich gewandt, genau nach bewährtem Rezept im Treffen der Stimmung, durchaus klug und zumeist mit Geschmack enge dem Szenischen angeschmiegt, — aber verdrießlich in dieser bloßen Fertigkeit, die alles Innerliche und Ergriffene verweht und in dessen buntscheckigem, aus Wagnerschen und jungitalienischen Einflüssen gemischtem Stil sogar nichts Persönliches liegt. Nirgends eine Spur jener Eigenart, die den Schöpfer der „Abreise" wert gemacht hat. Die Aufführung, unter Schalks Leitung, ist ganz vortrefflich: die Gutheil-Schoder erschütternd in ihrer gemarterten Leidenschaftlichkeit, Schmedes erfrischend in treuherzig ungeschickter Natürlichkeit, Demuth überzeugend in zwingender Brutalität. Trotzdem und trotz alles Erfolges ein betrübendes Gefühl, einen Tondichter, von dem man neue Gestaltungen in eigenster Art erwarten durfte und auf dem Gebiet des Musiklustspiels hoffentlich noch erwarten darf, jetzt auf den Wegen einer Routine zu sehen, die es ihm bald ermöglichen könnte, als fachkundiger Experte eine „Schule der Geläufigkeit im Opernkomponieren" herauszugeben. — In der Volksoper eine Neuaufführung von Heubergers „Opernball". Die Vorstellung zum größten Teil sehr hübsch: Emmy Petko als Henry sehr zierlich, Grete Freund als Hortense und Anna v. Kellersperg sehr angenehm, Herr Hofbauer ein heiter überzeugender, manchmal wohl ein wenig zu chargierter Provinzler, während Frl. Ritzinger versagt und Dr. Korte stimmlich und gesanglich unmöglich und in der Haltung bestenfalls schablonenhaft ist. Das Werk selbst dagegen reizvoller, frischer, vornehmer wirkend als je. Die geistreichste Musikkomödie dieser Art neben der „Fledermaus", funkelnd von Witz, zierlich in der Erfindung, überschäumend von musikalischem Mutwillen. Der wertvollste Wegweiser ins Operettenland der Zukunft. Richard Specht

ZÜRICH: Es war mir nicht vergönnt, den Darbietungen der Züricher Oper immer zu folgen. Aber was ich hin und wieder hörte, trug den Stempel guter szenischer Ausarbeitung und gewissenhafter musikalischer Tätigkeit. Zum „Benefiz" des verdienten Kapellmeisters Lothar Kempter hatte man zur „Versunkenen Glocke" Heinrich Zoellners gegriffen. Wahrscheinlich in Ermangelung anderer guter und hier noch nicht gehörter neuerer Opern. Die Aufführung brachte indessen keinen Erfolg. Wie die der meisten Wagner-Epigonen, so erfuhr auch Zoellners ehrliche, aber doch nicht ganz flüssige Musik eine ziemlich laue Aufnahme. — Nach wie vor dürfen die Darstellungen Wagnerscher Tondramen als Zentrum des Spielplans gelten. In einer musikalisch durchaus tadellosen „Tristan"-Aufführung hatte man neuerdings Gelegenheit, die Bühnensicherheit und Wagnerbegabung Nanny Zeders kennen zu lernen. Die Künstlerin, die in der nächsten Spielzeit in Dresden sein wird, dürfte sich bald in Deutschland unter den Isolden vorteilhaft bemerkbar machen. Herr Merter, derzeit der einzige unter unseren Tenören, der ernstlich für solche Partieen in Betracht kommt, sang den Tristan mit viel Verständnis und Fleiß. Zur Durchführung in Spiel und Stimme fehlt es, wie bei Siegfried, an der großen Heldenbewegung und am großen Organ, eine Feststellung, mit der der künstlerische Wert der Leistung nicht herabgesetzt sein soll. Viel Freude machen unsere Anfänger: Erich Klinghammer, ein lyrischer Bariton mit schönen ausgeglichenen Stimmitteln und ausgesprochener musikalischer Begabung, Frl. von Fangh, eine Altistin, und Frl. von Farnbniz, eine Koloratur-Soubrette mit selten graziösem Vortrag und ausgezeichneter gesanglicher Schulung. Dr. Hermann Kesser

KONZERT

AMSTERDAM: Nach der glänzenden ersten Tournee des Sevcik-Quartetts konnte unmittelbar darauf eine zweite mit dem gleichen Erfolge stattfinden. Im ersten Konzert in Amsterdam bescherte Julius Röntgen seinen zahlreichen Freunden ein neues Werk, ein vornehmes Klavierquintett in einem Satz, das, vom Komponisten und den vier jungen Böhmen in hinreißender Weise zur Geltung gebracht wurde. Das Abschiedskonzert des Sevcik-Quartetts im Holländischen Theater brachte als Überraschung das erste Auftreten einer ganz jungen niederländischen Sängerin, Frl. Fanniella, die, im Besitz glänzender Stimmmittel, durch ihren temperamentvollen Vortrag von Liedern von Carissimi, Tournemire, Schubert und Schumann einen großen Erfolg davontrug. — Stunden reinsten Genusses brachten die Messchaert-Röntgen- und Flesch-Röntgen-Konzerte. Mit großem Erfolge konzertierten ferner Julia Culp und die alten Böhmen. — In den Abonnementskonzerten des Concertgebouw traten als Solisten auf: Hermine Bosetti — prachtvolles Organ, aber kalt lassend — und die warmblütige Pianistin Marie Panthès. — Ein neues Niederländisches Vokal-Quartett, bestehend aus den Damen van der Linde, van den Heuvel und Schierbeek, sowie den Herren van Schaik und van Oort stellte sich vor, dessen Leistungen durch größeres Einanderanpassen noch gewinnen werden. Hans Augustin

ANTWERPEN: Im Konzertsaal ging es verhältnismäßig ruhig zu. Solistenkonzerte fehlen fast ganz. Die Gesellschaft „Nieuwe Concerten" verschaffte uns den Genuß, das famose Brüsseler Quartett aufs neue zu bewundern. Ganz besonders interessierte Debussy's Quartett in G-dur, dessen letzter Satz durch orchestrale Kraft von großer Wirkung ist. Das dritte Abonnementskonzert derselben Gesellschaft bot unter der kundigen Leitung Mertelman's einen genußreichen Abend. Strauß' „Tod und Verklärung" wurde wie vor zwei Jahren dankbarst aufgenommen. In diesem Konzert begrüßte man als Klaviervirtuosin eine

alte Bekannte, Anna Falk, die, als Fräulein Mehlig vor Jahren eine Zierde der deutschen Konzertsäle, bis heute ihre bedeutende Kunst sich erhalten hat, und der der volle Theatersaal mit Recht jubelnde Anerkennung zollte.

A. Honigsheim

BASEL: Unsere letzten Symphoniekonzerte brachten unter Hermann Suters anfeuernder Leitung neben bewährtem Altem verschiedene neuere und neueste Werke. Max Regers „Variationen und Fuge über ein Thema von J. A. Hiller", die der Komponist selbst dirigierte, fanden beim Publikum eine verständnisvolle Aufnahme, während die Wiedergabe von Bruckners „Neunter", mit ihrem langfädigen Adagio, zwar freundlich, aber mit Kopfschütteln quittiert wurde. Einen sehr starken Erfolg hatte Hugo Wolfs „Penthesilea" und ebenso Hans Hubers dritte (Heroische) Symphonie, die vor einigen Jahren hier ihre erste Aufführung erlebte. Ferner sind Charpontier's „Impressions d'Italie" zu erwähnen und eine meisterhafte Interpretation des „Till Eulenspiegel" von Strauß, dessen Werke, dank Suters intimer Vertrautheit mit ihnen, in Basel immer festeren Boden fassen. Von den mitwirkenden Solisten nenne ich neben Erika Wedekind die Herren Ernst von Dohnányi und Felix Senius. Die beiden Letztgenannten betraten zum ersten Male unser Podium, und beide wurden mit stärkstem Beifall ausgezeichnet. Zum Schlusse sei noch auf ein a cappella Konzert des Basler Gesangvereins hingewiesen, der Siegmund von Hauseggers „Requiem" für achtstimmigen Chor in den weiten Räumen unseres Münsters zu schöner Wirkung brachte.

Dr. H. Stumm

BERLIN: Für sein drittes Abonnementskonzert hatte Siegfried Ochs mit seinem Philharmonischen Chore vier Bachsche Kirchenkantaten einstudiert, war aber durch Absage des durch Krankheit verhinderten Professors Messchaert gezwungen worden, mit seinem Programm noch im letzten Augenblick eine Änderung vorzunehmen, d. h. statt der zwei neueinstudierten andere, früher schon gebrachte Kantaten zu wiederholen. „Ihr werdet weinen und heulen", „Christ lag in Todesbanden", „Es erhub sich ein Streit", „Nun ist das Heil", diese vier Werke wurden gesungen, und dazwischen trug noch George Walter die Bachsche Aria „Seht, was die Liebe tut" vor. Für die treffliche Disziplin der Sängerschar legte der Erfolg des Abends ein glänzendes Zeugnis ab; so sicher fühlt sich der Dirigent seines Chores, sobald es auf früher einstudierte Bachsche Musik ankommt, daß er getrost es wagen kann, ohne neue eingehende Proben sein Programm zu ändern. Im Sopran wirkte als Solistin Anna Kaempfert, im Alt Gertrud Fischer-Maretzki mit; auf der Orgelbank saß Musikdirektor Irrgang. — Den letzten Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle dirigierte statt des ausgebliebenen Weingartner wieder Robert Laugs. Zwischen Weingartner und der Königlichen Intendanz ist der Streit jetzt so akut geworden, daß nur noch das Schiedsgericht zwischen Recht und Unrecht zu entscheiden hat. Zu beklagen ist es, daß es dahin hat kommen können. Das Programm enthielt die „Domestica" von Richard Strauß, Webers „Freischütz"-Ouvertüre und Beethovens „Siebente". Des schwierigen Straußschen Werkes zeigte sich Laugs vollständig Herr, die verwickelte Thematik kam durchaus klar heraus. Auch die Einleitung der Beethovenschen Symphonie erfreute durch die straffe Herausarbeitung des rhythmischen Elementes. Am wenigsten gefiel mir die Webersche Ouvertüre, der es an Schwung in der Ausführung fehlte, wie denn überhaupt es Laugs an poetischer Empfindung zu mangeln scheint. Technisch als Dirigent steht er sicher seinen Mann. — Felix Nowowiejski, ein junger Musiker, der bisher viel Glück im Erobern von Konkurrenzpreisen gehabt hatte (den großen Meyerbeer-Staatspreis von 4500 Mark hat er sogar zweimal gewonnen), gab mit dem Philharmonischen Orchester, einem Männer- und Frauenchor und Frau Geller-Wolter als Solistin einen Kompositionsabend. Eine Ouverture „Polnische Brautfahrt", eine Phantasie für Orchester und Orgel, eine Symphonie in h-moll, Lieder, kleine Chöre geistlichen und weltlichen Inhalts standen auf dem Programm. Ein gewisses Geschick, wohlklingend zu setzen, soll anerkannt werden; auch als Dirigent zeigte sich der Komponist hinreichend gewandt. Dem Inhalt nach aber war nicht viel wirkliches Talent zu spüren, überall hörte man viel Bekanntes, wenig Eigenes. In der Symphonie befremdete geradezu der Mangel an thematischer Entwickelung; auch hier nichts als leeres Phrasengeklingel. — Felix Mottl dirigierte in der Philharmonie ein großes Konzert an der Spitze der Philharmoniker, die übrigens merkwürdig schwach in der Anzahl auf dem Podium saßen. Von Beethoven die „Egmont"-Ouvertüre und die Eroica, von Wagner das „Tristan"-Vorspiel mit Isoldens Liebestod und die „Tannhäuser"-Ouvertüre bildeten den Inhalt des Programms. Wer gehofft hatte, in letztgenanntem Werke den Schluß einmal ohne „Nikisch-Hörner" zu hören, wurde enttäuscht. Sonst aber zeigte sich der Dirigent als Meister des Taktstockes; Kraft und Energie des Ausdrucks, feine Nuancen im Schattieren der Dynamik wie des Zeitmaßes, Schwung, völlige Hingabe an den poetischmusikalischen Inhalt der Tondichtungen, dabei eine männliche Schlichtheit, die sich nicht ins kleinliche Pointieren einließ, erfreuten die zahlreich erschienenen Hörer, die dem Dirigenten zum Schluß stürmische Ovationen bereiteten.

E. E. Taubert

Recht mäßig war das Programm des neunten Philharmonischen Konzerts: Arthur Nikisch kümmerte sich wieder einmal gar nicht darum, daß junge Talente das Recht haben, gehört zu werden. Er servierte uns die bekannte B-dur Symphonie von Haydn, das Tannhäuser-Bacchanal und das Meistersinger-Vorspiel und als Novität Tschaikowky's 1873 entstandene, durch Shakespeare angeregte Phantasie „Der Sturm", deren Bestes in der zweimaligen Schilderung der ruhigen Wellenbewegung des Meeres besteht, während der eigentliche Sturm schwächlich ausgefallen ist. Bei aller Verehrung für den großen Russen kann ich den „Sturm", in dem die Liebesszene zwischen Fernando und Miranda ziemlich süßlich gehalten ist, nicht gerade bedeutend finden. Nikisch hätte uns lieber die hier noch völlig unbekannte erste Symphonie Tschaikowsky's spenden sollen. Solist des Abends war der viel-



fach überschätzte Geiger Jacques Thibaud, der Bruchs erstes Konzert spielte. — Ein entschiedenes Verdienst erwarb sich die Gesellschaft der Musikfreunde, indem sie auf Berlioz' Phantastische Symphonie deren Fortsetzung, den „Lelio", hier erstmalig aufführen ließ. Unsere Leser entsinnen sich wohl, daß Richard Sternfeld im 9. Bande, S. 377ff., für eine szenische Aufführung dieses eigentümlichen Werkes, von dem hier nur Bruchstücke durch Karl Klindworth aufgeführt worden waren, eingetreten ist und speziell seine Anregung — leider vergeblich — an Weingartner gerichtet hatte. Leider ließ sich die szenische Aufführung in der Philharmonie nicht ermöglichen. Aber auf jeden Fall war auch die konzertmäßige Aufführung eine musikalische Tat, die dem Dirigenten Oskar Fried unvergessen bleiben wird. Der wirklich ausgezeichneten Wiedergabe der Phantastischen Symphonie, die für den Dirigenten wie für das Philharmonische Orchester gleich ehrenvoll war, stand die Aufführung des „Lelio" nicht nach. Einen besonders tiefen Eindruck machte auf mich der „Geisterchor", das orchestrale Nachspiel zum „Gesang des Glücks" und teilweise die durch berauschenden Orchesterklang (mit vierhändigem Klavier) ausgezeichnete „Sturm"-Phantasie (Shakespeare), deren Zwischenspiele mir freilich zu lang vorkamen. Emanuel Reicher deklamierte zu theatralisch; der Sternsche Gesangverein löste seine nicht leichten Aufgaben durchaus trefflich; Hans Rüdiger sang den „Fischer" und den „Gesang des Glücks" sehr ausdrucksvoll; für das „Räuberlied" war der Baß von Hans Vaterhaus zu schwach. Hoffentlich hat diese Berliner Aufführung des „Lelio", die eine begeisterte Aufnahme fand, zahlreiche andere zur Folge. Wie vielleicht kein anderes Werk von Berlioz, verdient gerade der „Lelio" Beachtung; daß er das ehrwürdige Alter von fast 80 Jahren schon erreicht hat, ist ihm nicht im mindesten anzumerken. — Sehr verdienstlich war auch der von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete E. T. A. Hoffmann-Abend, wenngleich die Hoffnung einiger enthusiastischen Verehrer dieses genialen Dichters, daß er auch als Komponist der heutigen Generation etwas bieten werde, nicht erfüllt worden ist. Wenig oder vielmehr gar nicht phantastisch ist nämlich der Komponist E. T. A. Hoffmann. Mozart und Haydn sind seine Leitsterne in der Klaviersonate in f-moll (Wladimir Cernikoff) und in einem Quintett für Harfe und Streichinstrumente (Käthe Böhm, Schnirlin, Mitnitzki, Breest und F. Becker). Den verhältnismäßig größten Eindruck hinterließ ein Duett aus der Oper „Undine", für deren Neubelebung bekanntlich Hans Pfitzner eingetreten ist. — Der bekannte Oratoriensänger George A. Walter (Tenor) veranstaltete mit dem Geiger und Bratschisten Daniel Herrmann (Paris) einen Bach-Abend, an dem auch einige recht weltliche Arien von Wilhelm Friedemann Bach neben Arien und Instrumentalwerken Johann Sebastians vertreten waren. Unter diesen ragte die Sonate für Flöte (Otto Rößler), Violine und Klavier (Elsa Walter-Haas) aus dem „musikalischen Opfer" hervor; die Arien waren teils mit zwei Flöten oder Violine und Flöte, teils mit Bratsche außer Klavier begleitet. — Ein populärer Abend des Böhmischen Streichquartetts brachte in ausgezeichneter Wiedergabe keine Quartette, sondern Mozarts g-moll Quintett, das Klarinetten-Quintett von Brahms (mit Oskar Schubert) und das besonders in seinen national gefärbten Mittelsätzen Eigenartiges bietende Sextett von Dvořák (mit den Herren Tsilch und Burian als zweitem Bratschisten, bzw. Cellisten). — Von dem ausgezeichneten Brüsseler Streichquartett wurde zwischen dem Haydnschen G-dur op. 77 und Beethovens Es-dur Quartett op. 127 eine dreisätzige Rhapsodie für Klavier (der Komponist), Violine, Bratsche und Violoncell von Paul Juon zur Uraufführung gebracht, ein Werk, das rhythmisch und harmonisch eigenartig gehalten ist, aber infolge seiner Herbheit sich nicht ohne weiteres jedem Hörer erschließt. Die Themen, besonders des zweiten Satzes, scheinen russischen, vielleicht auch nordischen Volksmelodieen entlehnt zu sein. Ihre musikalisch technische Verarbeitung zeigt den gewiegten Theoretiker. — Die ausgezeichnete Pianistin Maria Avani-Carreras hatte sich mit dem jungen Geiger Alberto Curci zusammengetan, der sich verhältnismäßig gut aus der Affäre zog. — Entschiedenes Geigentalent haben die Geschwister Rose und Franz Weitmann, doch sollte man ihnen Zeit zum Ausreifen gönnen und das Mädchen Bachs „Ciaconna" noch nicht öffentlich spielen lassen. — Vielversprechend ist auch die junge Geigerin Anna Otten; mehr Innerlichkeit ist freilich ihrem Vortrag zu wünschen. — Dem jungen Geiger Josef Meredith Rosencrantz war in der Beethovenschen sogenannten „Kreutzer-Sonate" seine Partnerin Augusta Zuckerman bedeutend überlegen; Talent hat er. Dasselbe gilt auch von Maximilian Renis, der schon mit Ausdruck und Verstand spielt und sich neben seinem Lehrer Issay Barmas in Bachs Doppelkonzert gut behauptete. Freilich, gegen Stefi Geyer stehen alle die Genannten erheblich zurück: sie wird mit ihrem Geigenspiel überall Furore machen. In ihrem Konzert wirkte der Baritonist Kurt Lietzmann, ein verständnisvoller Sänger, mit; das noch immer im Begleiten nicht ganz zuverlässige Mozart-Orchester stand unter der Leitung des bekannten Geigers Michael Preß. — Keine Freude ist es, Brigitta Thielemann singen zu hören. Ganz verdienstvoll wäre ja an sich der Liederabend gewesen, den sie nur zeitgenössischen Berliner Komponisten widmete, wenn sie nicht gar zu ersichtlich es auf meine komponierenden kritischen Kollegen abgesehen hätte, von denen einige freilich mit beachtenswerten Liedern vertreten waren.

Wilh. Altmann

Der Pianist Dr. S. G. Rumschiysky verfügt über das nötige Rüstzeug, um sein Augenmerk ganz der Interpretation zuwenden zu können. Er ist ein intelligenter Musiker, prunkt nicht mit Kunstfertigkeit. Dafür phrasiert er sehr deutlich, ohne in Extreme zu geraten. — Hermann Viehig aber wäre es vorteilhaft gewesen, wenn er ein nach allen Richtungen reichendes Temperament gezeigt hätte. Schumanns „durchaus leidenschaftlich und phantastisch" vorzutragende C-dur Phantasie spielte er mit außergewöhnlicher Nüchternheit, ja ohne

eigentliches Verständnis für die Art des Meisters. Seine Konzertpartnerin Elise Wetzel sollte die Kritik noch nicht herausfordern. Vorerst müßte die zwar volle, aber rauhe Altstimme etwas kultiviert und der Vortrag ein wenig belebter werden. — Luise Klossegk-Müller legt zu viel Gewicht auf das reine Singen, wodurch der Ausdruck zu kurz kommt. Auch bei den dramatischsten Stellen (wie z. B. im „Erlkönig") scheint sie nur an den „Ton" zu denken. Schubert liegt ihr augenscheinlich schlecht. Bedeutend glücklicher war sie in Liedern von Franz und in einigen, leider viel zu selten gehörten Gesängen von Martin Plüddemann. — Die Sopranistin Leonore Wallner sang nur Lieder O. Vrieslanders: die von O. E. Hartleben übersetzten Dichtungen A. Girauds „Pierrot Lunaire". Die Vertonungen sind interessant und äußerlich teilweise auch wirkungsvoll, aber unaufhörlich tritt die „Absicht" klar zutage; es ist keine empfundene Musik, sondern gut berechnete Tonmalerei. Weder die menschliche Stimme noch das Klavier sind für den Zweck geeignet, daher machen die Lieder sämtlich den Eindruck des Gekünstelten, Gequälten. Auch die Deklamation ist nicht immer richtig behandelt. Unwichtige Worte sind überflüssig stark betont und umgekehrt. Die Wiedergabe war rühmenswert, besonders zeichnete sich C. V. Bos am Klavier aus. — Der „Männerchor ehemaliger Schüler des Königlichen Domchors" bewährte sich wacker unter seinem Leiter H. Stöckert. Für Hegars „Walpurga" war das im Tenor mangelhafte Stimmaterial nicht ausreichend. Immerhin ist die Leistung der Sänger in Anbetracht der großen Schwierigkeiten zu loben. Der mitwirkende Violinist Alberto Curci hat viel Technik und Temperament; echte künstlerische Auffassung kam nicht zum Vorschein. — Alexander Goldenweiser ist ein äußerst tüchtiger Pianist mit zuverlässiger Technik und mit Temperament. Besonders gut gelangen ihm die fesselnden Variationen von Tschaikowsky, während Schumanns „Davidsbündlertänze" noch mehr Abwechslung bedürfen, um nicht zu langweilen.

Arthur Laser

Von jeder Kunstreproduktion ist doch wohl entschieden vor allem zu verlangen, daß sie ganz aus dem Wesen des hervorbringenden Mittels geschehe. Anderenfalls kann nichts Ganzes herauskommen. Wir dürfen (meines Erachtens) selbst dann, wenn wir einen „Meister" wie Busoni vor uns haben, nicht vergessen, daß wir gerade an eine solche Erscheinung nicht nur die höchsten, sondern mindestens doch auch instrumentell begründete Anforderungen zu stellen berechtigt sind. Bei aller Glätte, relativen großen Sicherheit, Feinheit, Kraft und „Erfühltheit" seines Spieles darf daher nicht übersehen werden, wie unklar tatsächlich an seinem ersten Klavierabend gar vieles herauskam. Mir scheint, daran war vor allem eine objektiv ungenügende Pedalbehandlung schuld. Viel zu viel verschwamm Akkordisches in anderes Akkordische. Und auch manche Passagen der rechten Hand, zumal Oktaven, waren nicht plastisch genug zu hören, weil sie viel zu fein hinhuschend gegeben wurden. Was nützt da alles sonstige Können! Ganz war die Leistung keineswegs und „wie immer, meisterlich" nach meinem Dafürhalten auf keinen Fall. — Wie aus dem Wesen des Instrumentes heraus plastisch, goldklar und doch auch eminent musikalisch gespielt werden kann, zeigte uns Wilhelm Backhaus in einer Weise, der ich unter allen von mir bisher gehörten Klavierreproduktionen die Palme reichen möchte. Was tut's denn, wenn etwa der oder jener andere noch „titanischer" oder „sensibler" fühlt? So ganz wie dieser junge Künstler spielt doch kaum einer ... Klavier. Hier passen sich „Klavierspieler" und „Künstler" jedenfalls in fast idealem Grade. Richard Strauß dirigierte dies Konzert: schlicht, künstlerisch, sachlich, wie eben nur er dirigiert. Und seine „Burleske" strahlte in solcher Wiedergabe ihre ganze Laune und ihren Humor eigentlich schlechterdings vollkommen aus. — Ganz und gar nicht geschah dies dagegen unter den Händen von Hans Hermanns. Und auch kein blühendes, säfteschwellendes Sichregen tönte aus seinem Spiele heraus. Ein mehr trockenes, in der Kantilene flaches Spiel, aber technisch ausgezeichnet. Und auch klar, wie es sich eben — der zweite hier zu konstatierende Fall — sehr wohl auf dem Klavier erreichen läßt. — Ein Gegensatz hierzu ist anscheinend Horace Kesteven. Da ihm, obwohl er nichts weniger als kraftvoll in die Tasten greift, das Unglück zustieß, mitten im Schumann-Konzert das Reißen einer Saite des Bechstein zu erleben, läßt sich nicht recht sagen, inwieweit dies ihn etwa irritiert haben könne. Aber ich glaube, bei dieser Art des Pedaltretens muß in jedem Falle manches durcheinanderschwimmen. Als ein feiner, geläufig, wenn auch nicht immer völlig sicher, im ganzen aber etwas unbeschwingt spielender Pianist schien mir Kesteven nach den Eindrücken des Abends (er spielte noch das f-moll Konzert von Chopin) immerhin wohl anzusprechen zu sein. — Der Cellist Alfred Saal, der im Konzert von Hermanns mitwirkte, hat keine allzu edle Kantilene und erschien im Passagenwerk nicht immer auf der Höhe. Aber er spielte temperamentvoll, und ein gut Teil der Unerquicklichkeit der Passagen war sicher auf das Konto des undankbaren Kötscherschen Celinkonzertes zu setzen, einer Komposition, die als organisches oder irgendwie sprechendes Werk nicht bezeichnet werden kann. Im Händel-Konzert erging es dem Cellisten besser. — Noch zwei Komponisten bleiben mir zu erwähnen. Alexander Schwartz' Liederkompositionsabend (unter Mitwirkung von Felix Senius und Aline Sanden) zeigte uns ein wohlgeschultes Talent, dem jedoch unter 17 Liedern eigentlich nur zwei: „Es ist der Wind" und „Aufblick" als bemerkenswerte ganze Früchte gereift sind. Die anderen Lieder kamen teils über eine gewisse physiognomielose und nicht immer durchaus wählerisch hervorgebrachte Glätte nicht hinaus, teils brachte das Bestreben, apart zu sein, Gewohntem aus dem Wege zu gehen, den Tonsetzer auf nicht glückliche, nicht organisch gewachsene Einfälle. — Noch viel weniger war dieses allbeherrschende Natur- und Kunstprinzip in Busoni's sechs neuen Elegieen zu spüren, ausgenommen in dem „Intermezzo" und teilweise in Nr. 2, 5 und 6. Das erstgenannte Stück ist entschieden geistreich, flüssig und hübsch. In den anderen überwiegt aber das uferlose Spielen mit modulatorischen und harmonischen Einfällen,



ohne daß eigentlich eine künstlerisch empfindende und gestaltende Hand in ihnen zu erkennen wäre. — Sergei Kussewitzky's zweiter Orchesterabend zeigte, daß der Künstler als Stabführer doch eben über die Linie „Energie und Rhythmus" vorerst nur wenig hinauskommt. Die meisten feineren Fäden, die von einem Dirigenten zum Orchester laufen müssen, fehlen noch zumeist. Einen Fortschritt bedeutete der Abend gegen den ersten aber entschieden, namentlich in der Wiedergabe der Tschaikowskyschen Streicherserenade. Beethoven wurde freilich mehr gespielt als ausgeschöpft. Großen Erfolg hatte der Tenorist Léonid Sobinoff in diesem Konzert: ein erstklassiger Sänger mit sehr schöner, auffallend hell gefärbter Stimme.

Alfred Schattmann

Ossip Gabrilowitsch ist ein markantes Beispiel dafür, was aus vielen unserer begabtesten jüngsten Konzertspieler hätte werden können, wenn all ihre Gaben langsam und sorgsam gepflegt und zur Reife gebracht worden wären. Aber Tag für Tag üben bis zum Überdruß, Technik und immer noch mehr Technik lautet die Devise. Und wenn sie endlich da ist, dann rasch aufs Podium, wo es vor allem Effektmachen heißt. Was man einst still und zart empfand, wird zum Gesäusel, ein kleiner agogischer Akzent wächst zum maßlosen Rubato aus, einem Pianissimo muß stets ein Fortissimo gegenüber stehen, sonst merkt's das überfütterte Publikum nicht mehr. Große Gaben, großes Können, kolossaler Aufputz und viel Geschmacklosigkeit vereinigen sich in Ossip Gabrilowitsch's Spiel. — William C. Willis spielte einzelne Partieen aus Beethovens Sonate op. 110 so, daß man sah, er hat Vortragstalent, andere, wo es rhythmisch verzwickt hergeht, so, daß man sich klar war, für tiefere derartige Probleme fehlt instinktives wie theoretisches Verständnis. Brahms' Händelvariationen paukte er maßlos herunter. — Della Thals technisches Rüstzeug ist noch recht zerbrechliche Ware. Trotzdem sie das Meiste zu vorsichtig nimmt, will vieles nicht gelingen. — Die Barthsche Madrigalvereinigung ist sehr zu loben. Die neun Damen und Herren folgen ihrem Dirigenten aufs genaueste, und singen die köstlichen alten Sachen nicht nur technisch korrekt, sondern mit offenkundiger Liebe. Etwas mehr Wohlklang wäre freilich dem Ensemble zu wünschen.

Hermann Wetzel

Theodor Heß van der Wyk hat eine angenehme weiche Tiefe, der die flache Mittellage und Höhe nicht entspricht. Sein Vortrag ist verständnisvoll, nicht ohne Temperament, aber auch nicht frei von Absonderlichkeiten. — Die Vorträge des Nordischen Vokal-Trios der Schwestern Brunhilde, Hildur und Sophie Koch zeugen von fleißiger Arbeit und musikalischer Begabung. Sämtlich überragt die Sopranistin ihre Schwestern weit, sie hätte das Zeug zu einem dramatischen Sopran.

Richard Hähn

Philippine Landshoff, eine vornehme Gesangskünstlerin, deren Atemtechnik bewundernswert ist, sang nur „Gedichte Goethes in der Musik seiner Zeit". Das Süße und Zarte, aber auch Leidenschaftliche und Dramatische brachte sie, wie nur eine feine weibliche Seele es vermag, gut zur Geltung. Dennoch bot der Abend mehr Belehrung als lebendigen Genuß; wir haben seit 1800 in der musikalischen Gestaltung unserer Gefühle große Fortschritte gemacht. — Wassily Sapellnikoff ist ein „natürlicher" Techniker ersten Ranges und ein männlicher Musiker. Seine „Tatzen" holen mit eminenter Treffsicherheit aus dem Instrument — der Blüthner klang im Diskant störend hölzern — wenn auch auf etwas derb-barbarische Art, ausgezeichnete Wirkungen heraus. Aber eben dies robuste Empfinden verletzt oft und läßt nur bei breit angelegten und weniger differenzierten Stellen ein freudiges Miterleben und Mitgenießen zustande kommen. — Marguerite Melville. Unmittelbarkeit des Spiels, modernes Empfinden und Unbefangenheit kennzeichnen ihre Persönlichkeit. Von den zum ersten Male gespielten Klavierstücken waren originell: das Notturno von Henryk Melcer und die Etüde von Szymanowski. Die Sonate f-moll von Brahms war meiner Ansicht nach ein Mißgriff der sympathischen Künstlerin. — Mary Fekker war nichts weniger als unbefangen; sie spielte nervös-trübselig ihr konventionelles Klavierprogramm herunter und zeigte — zum mindesten an diesem Abend —, wie wenig sie im öffentlichen Konzertsaale am Platze ist.

Aron Nadel

BRAUNSCHWEIG: Das letzte Konzert der Hofkapelle litt unter der Absage von Lula Mysz-Gmeiner, denn ihre Stellvertreterin, Maikki Järnefelt (Helsingfors), ersetzte sie in keiner Weise. Beethovens „Pastorale" bildete aber einen würdigen, glänzenden Schluß. — In dem sechsten populären Konzert des Direktors Wegmann führte sich das Sevcik-Quartett vorteilhaft ein. — Pastor Storch-Magdeburg hielt einen interessanten Vortrag über „Robert und Clara Schumanns Brautzeit" mit eingeflochtenen Bruchstücken der damals entstandenen Werke. — Heinrich Lutter (Hannover) gewann sich namentlich durch die vorzügliche Wiedergabe der Sonate (As-dur) von Weber, der Phantasie (op. 17) von Schumann neue Verehrer.

Ernst Stier

BREMEN: Die letzten Philharmonischen Orchesterabende brachten im wesentlichen Altbekanntes in erfreulicher, unter Panzners Zauberstabe immer noch wachsender Trefflichkeit. Als seltenere Gaben sind zu erwähnen die f-moll Symphonie von Richard Strauß, eine durch Klarheit und Temperament imponierende Jugendarbeit, die aber das spätere Haupt der „Moderne" noch wenig erkennen läßt, ferner Glucks klassisch-herbe „Alceste"-Ouvertüre mit dem Weingartnerschen Schlusse und drei anmutige, aber nicht gerade bedeutende Tanzstücke aus Grétry's „Céphale et Procris" in der hübsch sitzenden Gewandung, die Mottl ihnen verliehen hat. Dagegen bescherte uns der Chor neben Brahms' herrlichem „Schicksalslied" eine interessante Neuheit in der vorher nur in Graz einmal aufgeführten Kantate „Der Tod und das Mädchen" von Otto Naumann, die sehr gefiel und dem anwesenden Verfasser ebenso lebhafte wie wohlverdiente Ehrungen eintrug. Macht sich auch ein Mißverhältnis fühlbar zwischen dem naiven Charakter der, einem Andersenschen Märchen nachgebildeten Textunterlage und dem mächtigen Apparat der musikalischen Ausdrucks-

mittel, so hinterläßt doch die edle Haltung der durchaus modernen, aber ebenso maßvollen wie warmen Tonsprache einen bedeutenden Eindruck. In der recht guten Aufführung erhielt die das Ganze tragende Sopranpartie der Mutter durch Theo Drill-Orridge eine vorzügliche Verkörperung, während Margarete Altmann-Kuntz und Anton Sistermans den kleineren Rollen der Grabfrau und des Todes charakteristische Ausprägung gaben. In den übrigen Konzerten traten als Solisten auf Eva von der Osten, deren Lorbeeren wohl vorzugsweise auf der Bühne gedeihen, Godowsky, der Beethovens G-dur Konzert in wundervoller Klarheit, aber reichlich zarten Farben spielte, und Alexander Heinemann, der durch die schöne Wärme seines Vortrags entzückte, hinter dessen Versuch, den „Archibald Douglas" mit einer von Hugo Keun an sich recht geschickt gemachten Orchesterbegleitung vorzuführen, jedoch ein dickes Fragezeichen gehört. Glänzenden Erfolg hatte endlich unser trefflicher Konzertmeister H. Kaikmeyer mit einer ausgezeichneten Wiedergabe des Brahms'schen Violinkonzertes, jedenfalls eines Prüfsteins erster Ordnung. Im Verein mit David Bromberger hob derselbe Künstler ein neues, überaus günstig aufgenommenes Werk von Paul Scheinpflug aus der Taufe, eine Violinsonate (F-dur, op. 13), die einen erheblichen Fortschritt des begabten Tondichters zu größerer Geschlossenheit der Form aufweist.

Gust. Kissling

BRÜSSEL: Sylvain Dupuis hatte für das zweite Concert populaire Schumanns „Paradies und Peri", das hier so gut wie unbekannt war, gewählt. Von seiten des Orchesters und des Chors (Theaterchor) erfuhr das herrliche Werk eine vortreffliche Aufführung. Aber die Solisten — Künstler des Monnaie-Theaters — standen den zarten poetischen Ergüssen der Schumannschen Muse ziemlich verständnislos gegenüber; am schlimmsten war die Peri. Das tat natürlich dem Werk große Einbuße. — Ysaye, dessen Konzerte jetzt im neuen Saal „Patrie", der aber nur gegen 1000 Personen faßt, stattfinden, führte im dritten Konzert Schuberts „Unvollendete", und als Novität „Souvenir" von Vincent d'Indy und die vier Jugendouvertüren von R. Wagner: König Enzio, Kolumbus, Polonia und Rule Britannia auf. Das Werk von d'Indy ist, wie alle Werke dieses Komponisten, trotz des temperamentvollen Aufschwungs, gequält; man kommt zu keinem rechten Genuß. Gespielt wurden sämtliche Werke in bester Weise. Casals mit Gattin interpretierte ein großem Beifall ein neues Konzert für zwei Celli von Moor, das, in ziemlich graue Farben gehüllt, nur in dem pikanten Scherzo ansprach. Allein spielte er noch „Waldesruhe" von Dvořák. Im vierten Concert Ysaye schwang Fritz Steinbach aus Köln das Szepter. Beethovens Fünfte, Brahms' Akademische, und ein neues Werk „Variationen über ein Thema von Händel" von dem Belgier Dejune — ein recht unnötiges Werk — erfuhren unter seiner straffen, temperamentvollen Leitung eine vorzügliche Wiedergabe. Als Solist wurde der Pariser Pianist Cortot — c-moll Konzert von Beethoven und symphonische Variationen von C. Franck — sehr gefeiert. — Des vierte historische Konzert Durant war Weber-Mendelssohn gewidmet. Reformations-Symphonie, Scherzo aus dem „Sommernachtstraum", die Ouvertüren zu „Euryanthe" und „Freischütz" wurden in tüchtiger Weise gespielt. Das Violinkonzert von Mendelssohn hatte in Crickboom einen ausgezeichneten Vertreter. — Unter den kleinen Konzerten ist zu nennen: Konzert des Vocalquartetts Breme (sämtlich Liebesliederwalzer von Brahms, serbisches Liederspiel von Henschel), ein Konzert des beachtenswerten russischen Geigers Siccard (Orchester unter Ysaye), die Soireen des famosen Zimmer-Streichquartetts unter Mitwirkung von Clotilde Kleeberg, ein Klavierabend Dinsart, einer sehr talentierten Schülerin Degreefs, sowie Konzerte der neuen Bläservereinigung (Direktor Geesens) und des Quartetts Bosquet (Klavierquartette).

Felix Welcker

BUDAPEST: Rasch haben wir uns zur musikalischen Großstadt emporgeschwungen — von hundert Konzerten sind sechzig leer. Und ein zweites Hundert steht uns noch bevor. Wir besitzen zur Stunde immer nur noch ein kleines Konzertpublikum, und die Aufnahmefähigkeit und — Zahlkräftigkeit von nur wenigen tausend Kunstfreunden ist bald erschöpft, zumal es die Mehrzahl für shocking erachtet, ein Billet unter zehn Kronen zu benutzen. Die Philharmoniker haben freilich ihr Stammpublikum; ihre letzten beiden Konzerte waren trotz des enragungsarmen Programms — wir hörten als Novität bloß eine belanglose Suite von Sibelius — dicht besetzt, doch ein eingeschobenes außerordentliches Konzert fand nur einen halbgefüllten Saal, trotzdem Enrico Bossi, wohl der bedeutendste Orgelvirtuose der Gegenwart, zur Mitwirkung eingeladen war. Der Künstler spielte auf der neuen Prachtorgel der Musikakademie sein Konzert op. 100 und eine Serie kleinerer Stücke mit ungeahnter technischer Meisterschaft und unter stürmischesten Beifallskundgebungen. In demselben Konzert hörten wir Hugo Wolfs entzückende „italienische Serenade" und Wagners tonbrutale Kapellmeisterouvertüre „Rule Britannia". — Mit viel äußeren Ehren hat sich das auf Anregung des um unser Musikleben hochverdienten Edmund von Mihalovich aus Professoren und Schülern der Landesmusikakademie gegründete, neue „Akademie-Orchester" in die Konzertsaison eingeführt. Wir hörten an Novitäten bisher Mozarts angebliches, neu aufgefundenes Violinkonzert — in der trefflichen Interpretation des Professors Mambriny —, des Belgiers Gilson symphonische Dichtung „Das Meer", Leo Weiners rhythmisch hochinteressante Humoreske „Im Fasching" und Elger's geistvoll-charakteristische Orchestervariationen. — Von größeren Veranstaltungen gab es noch eine vom Regenschori Sztojanovics geleitete Aufführung von Liszts „Graner Messe" — die überhaupt zweite in Ungarn — die jedoch nur geringen Eindruck machte. — Von den kammermusikalischen Vereinigungen hat das Quartett Kemény-Schiffer seinen Zyklus beendet; wir hörten am letzten Abend ein neues Streichquartett von Leo Weiner, des diesen hochbegabten jungen Künstler fast schon in der Überreife raffiniertester Spekulation erscheinen läßt. Bei Grünfelds interessierte die Bläserserenade von Sekles und durch die

Persönlichkeit des mitwirkenden Komponisten auch Felix Weingartners Klaviersextett. Die Herren Hubay und Popper haben ihre Trioabende (mit Dohnányi, Stavenhagen und Backhaus) unter größten Ehren beendigt. — Von Instrumentalisten erfreuten uns die Geiger Ysaye und Thibaud durch zwei genußreiche, klassische Abende. Von Pianisten hörten wir Sauer, der vor kurzem mit allem äußeren Reklamepomp und reichen künstlerischen Ehren seinen 50. Klavierabend in Budapest gab, den virtuosen Tastenstürmer Backhaus und den weit genialeren Ignaz Friedman. Von Meistern und Meisterinnen der Gesangskunst ließen sich Messchaert, Selma Kurz, Julia Culp und Tilly Koenen hören. Der Schweizer Baritonist Dr. Haßler scheint eine schöne Zukunft, die sonst nicht uninteressante schwedische Diseuse Anna Norrie eine schöne Vergangenheit zu haben. Zwei anziehende Abende haben wir noch der „Société de concerts d'instruments anciens“ zu danken, in deren Konzerten wir der anmutvollen Sängerin Marie Buisson gern wieder begegnet sind. Auf Registrierung der Legion konzertaler Beteiligungen dürfen wir wohl verzichten.
Dr. Béla Diósy

CHICAGO: Die vier Konzerte des Thomas-Orchesters, die ich in letzter Zeit besuchte, haben in mir die Überzeugung gefestigt, daß der junge, hochbegabte Leiter Friedrich Stock seine Mannen fest unter Kontrolle hat, und daß die Konzerte in ihrer gediegenen Programmaufstellung und ihrer Aufführung noch immer auf derselben Höhe wie unter Theodor Thomas stehen. Und das will viel sagen bei den akustisch so ungenügenden Verhältnissen der Halle und unter den finanziellen Schwierigkeiten, mit denen das Management der Konzerte noch immer zu kämpfen hat. Es gab eine große Reihe trefflicher Solisten, meist von auswärts. Doch auch unsere einheimischen Solisten, unter denen die zwei Konzertmeister Leopold Kramer und Ludwig Becker und der vorzügliche erste Cellist des Orchesters Bruno Steindel am meisten in Betracht kommen, lassen in bezug auf vollendetes, künstlerisch fein durchdachtes Spiel nichts zu wünschen übrig. Die Novität, die das Orchester in einem der Dezemberkonzerte brachte, die Symphonie No. 1 in e-moll von Sibelius, war hochinteressant durch den wunderbaren Farbenschmelz der Orchesterbehandlung, in der Sibelius Meister ist. Der wehmütig ernst gestimmte, national finnländische Klageton, der die anderen, bekannteren Werke desselben Komponisten charakterisiert, geht auch durch dieses Werk, obwohl stellenweis kräftigster Klimax die Elegie unterbricht. Im Finale ertönt nach einem sehr eigenartigen Thema der Holzbläser, das mit dumpfem Paukenwirbel begleitet ist, ein kräftig kriegerischer Ton, gleich einer Jubelfanfare, dem ein herrliches Cantabile espressivo folgt, das von den Streichern (sulG) unisono gespielt wird und sehr effektvoll wirkt. Das wehmütige Originalthema der Soloklarinette im ersten Satz ertönt wieder, wie eine Resignation des unterdrückten Volksgeistes; der Schluß mit kräftigem Ausklang ist hoffnungsreich und energievoll. Das Werk, 1899 verfaßt, wurde mit großem Beifall hier aufgenommen und ganz vorzüglich gespielt. — Es geht ein opernfreundlicher Luftzug durch unsere Stadt, ein Zeichen, daß wir der Wirklichkeit eines stabilen Opernensembles im Sinne der deutschen Städte nicht mehr fern sind. Eins der besten Opernhäuser der Welt, unser großes Auditorium, steht dafür zur Verfügung. Das Haus ist von der Vaudevilleluft, die seit Beginn der Saison dort wehte, gereinigt und wird wieder für große Aufführungen reserviert. Conried's Opernensemble von New York gastiert leider nur eine Woche hier (im April), doch hatten wir mehrere italienische Truppen hier, auch versuchsweise eine große englische Operngesellschaft. Es geht also vorwärts.
Eugen Käuffer

DORTMUND: Das dritte Musikvereins-Konzert unter Prof. Janssen interessierte durch die F-dur Symphonie von Tschaikowsky und die Fantasia Sinfonica von Renzo Bossi, dem 23jährigen Sohne von Enrico Bossi. An Chorwerken kamen zu stimmungsreicher Aufführung Brahms' „Schicksalslied“ und Volbachs Ballade „Vom Pagen und der Königstochter“. Solistisch wirkten mit Johanna Dietz (Frankfurt) und Rudolf Jaeger (Dresden), der mit glanzvollem, sieghaftem Tenor Walthers Preislied und die Gralserzählung zu hinreißendem Vortrag brachte. — Henri Marteau dirigierte in einem Symphonie-Konzert eine Jugendsymphonie Mozarts und eine von ihm für zwei Geigen und Orchester eingerichtete Serenade von Sinding, geistvoll ausgeführt von Schmidt-Reinecke und Dr. Bülau, einem Schüler Marteaus, der sich mit dem Violinkonzert von Brahms als gediegener und talentvoller Künstler einführte. In unvergleichlicher Ausführung, mit nobler Künstlerschaft und geistreicher Überlegenheit spielte Marteau Bruchs g-moll Konzert, und durch den bestrickenden Vortrag einer Reihe anziehender Lieder von Schubert, Humperdinck, P. A. Schulz u. a. erschloß Mary Münchhoff sich auch die tonfremdesten Herzen. — Eugen d'Albert dirigierte ein Konzert eigner Werke, darunter die tieftragische „Kain“-Ouvertüre und das prickelnde „Improvisator“-Vorspiel. Sein Cello-Konzert vermochte, trotz des intelligenten Vortrags von Hugo Becker, nur zu interessieren. Unübertrefflich bewährte er sich dagegen wieder als ausübender Klaviermeister. Hermine d'Albert sang mit hingebender Wärme einige Lieder ihres Gatten. — Hervorragend war ein Klavierabend von Tala Neuhaus mit Werken von Brahms, Chopin, Liszt und den mit Prof. Janssen gespielten Variationen für zwei Klaviere von Schumann. — In Hüttners Solistenkonzert sang Eva Leßmann in vornehmer Art und feinsinniger Gefühlswärme eine Reihe intimer Lieder neuer Meister. — Eine Bravourleistung war die Wiedergabe des d'Albertschen E-dur Konzertes seitens der hochtalentierten Pianistin Ella Jonas. Mit jugendlicher Frische dirigierte Prof. Gernsheim seine viersätzige „Mirjam“-Symphonie, die, motivisch an alte Ritualgesänge erinnernd, eine glänzende Aufnahme fand. In die Orchesterdirektion der Konzerte teilten sich Hüttner und Janssen.
Heinrich Bülle

DRESDEN: Im fünften Symphoniekonzert der Serie A fand die Orchesternovität „Karneval“ von dem aus unserer Stadt stammen-



den und gegenwärtig am Altenburger Hoftheater als Kapellmeister wirkenden Theodor Blumer jun. eine sehr freundliche Aufnahme, die das frische, warmblütige und effektvolle Werk wohl verdiente. — Im letzten Philharmonischen Konzert lernte man als Gesangssolisten den lyrischen Tenor der Münchener Hofoper Jean Buysson kennen und schätzen. Neben ihm errang sich die Cellistin Marguerite Caponsacchi lebhaften Beifall. Richard Wagners Jugendouvertüre „Polonia“ dagegen erschien als die schwächste der neu aufgefundenen Ouvertüren und wurde sanft abgelehnt, obwohl Kapellmeister Olsen mit seinem Orchester sich die größte Mühe damit gaben. — Von den Solistenkonzerten der letzten Zeit war das weitaus bedeutendste der Klavierabend von Ignaz Friedman, der ein Riesenprogramm mit ebensoviel Virtuosität als künstlerischem Ernst erledigte und sich in Anschlag und Auffassung als ein ganz hervorragender Pianist erwies. — Ein sehr guter, besonders in seiner Pedalbehandlung eigenartiger Klavierspieler ist Boris Kamtschatoff, doch mangelt es ihm noch an Innerlichkeit der Empfindung und Reife der Auffassung, während Joseph Sliwinski diese Eigenschaften in vollem Maße besitzt und auch technisch auf einer hohen Stufe steht. Ein Lieder- und Duettenabend der Damen Luise Ottermann und Doris Walde gestaltete sich sehr genußreich, da sich hier zwei vortreffliche Gesangskünstlerinnen zu ernstem Tun vereinigt hatten. — Den siebzigsten Geburtstag des hier seit dreißig Jahren schaffenden Komponisten Heinrich Schulz-Beuthen beging der Kreis seiner Verehrer durch ein großes Konzert, in dem lediglich Kompositionen aus seiner Feder zu Gehör kamen. Sie alle mußten auch den Widerstrebenden davon überzeugen, daß dieser Komponist eine weit höhere Würdigung verdient, als sie ihm bisher zuteil wurde. Ist es doch leider Tatsache, daß viele seiner groß angelegten, durch reiche Melodik ebenso wie durch klaren Bau und charakteristische Eigenschaften ausgezeichneten Kompositionen noch nicht einmal einen Verleger gefunden haben, während Tausende von geringwertigen, halb dilettantenhaften Arbeiten kleiner Geister längst aller Welt zugänglich gemacht sind. Aus dem reichen Programm des Abends, der dem greisen Meister laute und herzliche Ehrungen einbrachte, seien vor allem die „Frühlingssymphonie“ sowie die Ouvertüre und Schlußszene aus der einaktigen Oper „Die Paria“ hervorgehoben. Um die Aufführung der Werke machten sich die Herren Häntzsch und Nüßle (Bariton bzw. Baß), Otto Wunderlich (Violine), Lehmann-Osten mit seinem Chor sowie Musikdirektor Heibig verdient. Dieser brachte mit der ihm unterstehenden Kapelle des Königlich Sächsischen Schützenregiments den orchestralen Teil des Abends in höchst lobenswerter Weise zur Geltung und bewährte sich mit der Leitung des Opernfragments als ein Dirigent von Temperament und großer Sicherheit. Es bleibt nur zu hoffen, daß der mit diesem Konzerte gegebene Hinweis auf das reiche und reife Schaffen des Meisters Schulz-Beuthen in Zukunft auch die gewünschte Wirkung tun wird. Oder soll sich an ihm wieder einmal das bittere Wort bewahrheiten, daß ein deutscher Künstler erst sterben muß, ehe man ihm Gerechtigkeit widerfahren läßt? — Im Aschermittwochskonzert gelangte Liszts „Faustsymphonie“, die uns heute als ein klassisches Werk erscheint, mit Herrn Grosch als Solotenoristen zur Aufführung. Instrumentalsolist war Eugen d'Albert, der lediglich eigene Kompositionen mit großem Erfolge spielte. — Hans Neumann erwarb sich mit einem Soloabend, den er im Verein mit dem trefflichen Pianisten Karl Fehling gab, aufs neue den Ruf eines hochbegabten, echt musikalischen Geigenvirtuosen. Wilhelm Backhaus und Tilly Koenen erzielten mit ihren Konzerten wohlverdiente große Erfolge, und auch die beiden Dresdner Künstler Percy Sherwood (Klavier) und Joh. Smith (Cello) durften mit ihrem gemeinsamen Konzert ein sehr günstiges Ergebnis verzeichnen.

F. A. Geißler

ESSEN: Der Musikverein führte in seinem vierten Konzert unter Prof. Witte Woyrschs „Totentanz“ auf, in dem ein großes Thema leider in unrechte Hände gekommen ist. Ludwig Hess und Felix v. Kraus ließen die Leere dieser nachempfundenen Musik einigermaßen übersehen. Der Chor sang seine leichteren Sätze gut, bei den komplizierten haperte es, wie auch der Vortrag der feineren Schattierungen ermangelte. — Vom Frauenchor war Ludwig Wüllner zu seinem Hugo Wolf-Abend geladen, zu dem er geistliche Gesänge beisteuerte, die Wolf nach Gedichten von Eichendorff geschrieben hat. Sie sind für gemischten Chor komponiert und waren vom Leiter des Chors, G. E. Obsner, für Frauenchor bearbeitet.

Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Willem Mengelberg, der seither nur den Freitagskonzerten des Museums vorgestanden, trat jüngst auch einmal an die Spitze des Sonntagsorchesters und hat auch dieser andern Körperschaft den Stempel seines aufs Frische, Gesunde und besonders rhythmisch Ausdrucksvolle zielenden Wesens rasch aufgeprägt. Als Solist wirkte diesmal Alexander Siloti mit seinem wundervoll gereiften, ernsten Klavierspiel. Im vorhergegangenen Freitagskonzert hatte sich der ebenfalls schon bekannte Cellist Pablo Casals in Dvořak's bedeutendem Konzert für Violoncello großen, gerechtfertigten Beifall ausgewirkt. — Casal's deutscher Kollege Julius Klengel machte sich durch sein Mitwirken an einem Museums-Kammermusikabend verdient; ein bei diesem Anlaß vorgeführtes Streichquartett op. 10 von O. Novacek ließen die Hörer achtungsvoll passieren, ohne tiefere Neigung zu bekunden. — Ähnlich erging es diesmal einer Neuheit der Hockschen Kammermusikvereinigung, einem Klavierquintett von Edgar Stillman-Kelley. — Stärker haftete der Eindruck eines Quartettabends der Herren Rebner, Davisson, Natterer und Hegar, die nichts Neues mitbrachten, aber höchst gehaltvolles Altes, darunter ein Werk wie das 127. von Beethoven (Es-dur Quartett), grundgediegen wieder aufzuschließen wußten. — Eines fünften Opernhaus-Symphoniekonzerts gedenken wir, weil sich hier bei der Aufführung von Rimsky-Korssakow's Orchesterdichtung „Antar“ wieder einmal die auffallende, recht beklagenswerte Anteilnahmslosigkeit zeigte, mit der unser hiesiges Publikum dem an ungemein



interessanten und poesievollen russischen Tonschöpfer gegenübersteht. Man taute erst auf, als der hier schon bestens eingeführte Raoul Pugno sich an den Flügel setzte, den er allerdings wieder brillant meisterte. — Auch ein paar neue Erscheinungen auf anderen Konzertpodien wären zu erwähnen, so die Sängerin Frl. Yung aus München und der englische Pianist R. Thynne, beide noch im Werden, aber augenscheinlich auf gutem Wege, und die Gesangskünstlerinnen M. Lumnitzer und D. Pollitz, diese, weil sie auch den Duettgesang nicht uneben kultivieren und damit manch liebenswürdige kleine Tonschöpfung, wofür der Modegeschmack augenblicklich nicht viel übrig hat, wieder einmal in Vormerk bringen. — Glänzend gelang dem „Museum" sein zehnter Freitags-Orchesterabend, an dem Brahms' vierte Symphonie, „Tod und Verklärung" von Strauß und Wildenbruch-Schillings' „Hexenlied" aufs neue an uns vorüberzogen, letzteres mit Ludwig Wüllner als innig beseeltem Sprecher. Aber noch höher in der Bedeutung ist vielleicht ein zweiter, äußerlich weniger ausgiebiger Abend desselben Instituts einzuschätzen, an dem uns endlich einmal der Wunsch erfüllt ward, Bachs „Wohltemperiertes Klavier" vom Konzertpodium herab zu vernehmen. Siloti, der Russe, spielte daraus zwei Präludien und Fugen und darf stolz sein auf diese Pioniertat für ein auserlesenes Werk deutscher Tonkunst, das bisher von so vielen nur als ein gediegener Turnapparat für Geist und Finger angesehen war. — In dem wie immer sehr abwechslungsvollen Programm, mit dem der Sängerchor des Lehrervereins bei seinem jüngsten Konzert auftrat, wurde die Aufmerksamkeit durch eine Neuheit „Die wilde Jagd" von Rudolf Buck ungewöhnlich gefesselt; die kräftige Eigenart der Komposition und die brillante Ausführung durch Prof. Fleisch und seine feingeschulte Sängerschar machten so viel Eindruck, daß das Stück da capo gegeben werden mußte. Vortrefflich hat sich auch eine neue Pianistin hier eingeführt: Germaine Arnaud aus Paris, die bei ihren blutjungen Jahren z. B. schon der Beethovenschen Appassionata solche bedeutende Wirkungen abgewinnen konnte, während ihr Instrumentalkollege Paul Goldschmidt in dem von ihm veranstalteten Abend sein ansehnliches Talent durch ein Übermaß physischer Kraftentwicklung mehr verschleierte als darstellte.
Hans Pfeilschmidt

GENF: Im sechsten Abonnementskonzert unter Leitung von Bernhard Stavenhagen wurde zuerst die Leonorenouvertüre No. 3 gespielt; dann folgte Liszt's Es-dur Konzert (Frl. Bogel). Den Beschluß bildete die Eroika. — Das siebente Abonnementskonzert bot folgendes Programm: Bruchstücke aus „Der fliegende Holländer"; Ouvertüre zu „Tannhäuser"; Wotan's Abschied; Fragmente aus „Parsifal". Der Solist des Abends war der Baritonist Louis de la Cruz-Fröhlich aus Paris. Das inhaltsvolle Programm, von Stavenhagen dirigiert, unter dem das Orchester sämtliche technischen Schwierigkeiten mit bravouröser Virtuosität bewältigte, wurde stürmisch applaudiert. — Prof. M. Behrens gab einen Klavierabend; auf dem Programm standen Werke von Bach-Busoni, Beethoven, Stavenhagen, Schumann und Liszt. Sein temperamentvoller Vortrag fand dankbare Aufnahme. — In seinem dritten Konzert bot das Genfer Quartett ein Streichquartett von Borodine, das f-moll Trio von Dvořák und Schuberts Forellenquintett. Prof. E. Monod hatte in den beiden letzten Nummern den pianistischen Teil übernommen.
Prof. H. Kling

HAAG: Auch in dieser Saison üben die Konzerte des Residenz-Orchesters (Dirigent: Henri Viotta) und die des Amsterdamschen Orchesters (Dirigent: Willem Mengelberg) die größte Anziehungskraft aus. Das Programm des Residenz-Orchesters unter André Spoor's Leitung enthielt ausschließlich Werke französischer Komponisten: Bizet (Suite Roma), Lalo (Rhapsodie norvégienne), Marche militaire française aus Saint-Saëns' „Suite algérienne". Der Violoncellist Charles Isterdael spielte u. a. Saint-Saëns' Konzert. — Unter Henri Viotta's Leitung: Goldmark (Symphonie op. 26), Saint-Saëns (La jeunesse d'Hercule), Tschaikowsky (Symphonie op. 36), Brahms (Variationen über ein Thema von Haydn), Haydn (Symphonie No. 12 in G), Rossini (Tell-Ouverture), Delibes (Balletmusik aus „Sylvia"), Grieg (Elegische Melodieen), Beethoven (Symphonie No. 4), Strauß (Don Juan). Als Solisten traten auf: Marcella Pregi; der Großherzoglich badische Hofopernsänger J. van Gorkom sang u. a. Wotans Abschied und Feuerzauber und Lieder von Strauß und Schillings; der Violinist Oscar Bach aus Brüssel spielte Vieuxtemps' Konzert No. 4 in d. Durch Abwesenheit war ich verhindert, das Konzert zu besuchen, in dem Ernst von Dohnanyi auftrat. Als Virtuose und als Komponist erzielte er einen glänzenden Erfolg mit Brahms' Klavierkonzert No. 2 und mit seinen Stücken „Humoreske", „Marsch", „Pastorale", „Introduction und Fuge". — In Willem Mengelberg besitzt Niederland einen Orchesterdirigenten allerersten Ranges. Er versteht, seine Künstlerschar außergewöhnlich zu inspirieren und erzielt darum auch außergewöhnliche Resultate. Er brachte u. a. auch die anmutige „Rosamundenmusik" von Schubert, Mendelssohns „Meeresstille und glückliche Fahrt" und Liszts „Faust-Symphonie". Noch niemals habe ich dieses Werk so prachtvoll aufführen hören, als unter Mengelbergs glutvoller Leitung. Auch der Männergesangverein „Richard Hol" wurde inspiriert und löste seine Aufgabe glänzend. Auch in der Wiedergabe von Brahms' zweiter Symphonie, Joachims „Lustspiel-Ouvertüre" und Richard Strauß' „Don Quixote", offenbarte sich Mengelbergs großes Talent. Dirigent und Orchester ernteten stürmischen Beifall. Es kamen ferner zur Vorführung César Francks Symphonie in d, Max Regers op. 100, Griegs „Peer Gynt"-Suite, Liszts „Les Préludes." Mitwirkende Solisten in diesen Konzerten waren: der Violinvirtuose Carl Flesch (Beethovens Konzert mit den Joachimschen Kadenzen); Hermine Bosetti exzellierte in der Arie der Constanze aus der „Entführung", riß aber das Publikum zur Begeisterung hin mit dem Vortrage von Liedern von Wolf und Cornelius. Die Klaviervirtuosin Marie Panthès spielte u. a. Moor's Konzert in Des. — Im Konzert des Utrechtschen Palestrinachores (Dirigent:

H. Cuypers) hörte man Kyrie, Gloria und Sanctus aus Palestrina's Messe „Papae Marcelli", „Hodie Christus natus est" von L. Marenzio, und zwei Altdeutsche Weihnachtslieder. Der Organist H. Secrève spielte Stücke von Bach und Rheinberger. — Der A cappellachor aus Amsterdam (Dirigent: Anton Averkamp) brachte ein schönes Programm: Palestrina (Sanctus; Benedictus), Leo Haßler (Agnus Dei), M. Ingegneri (Tenebrae factae sunt), Bruckner (Ave Maria), weltliche Gesänge von Joh. Eccard, ein Alt-niederländisches Lied „Hans und Grete", ferner Kompositionen von Hellinck, Brahms und Robert Kahn. Otto Wernicka

HAMBURG: Das 9. Philharmonische Konzert gab unserer „Philharmonie", die sich lange genug gegen Wagner — und nicht nur gegen ihn, sondern gegen alles, was Fortschritt heißt, — gesträubt hat, die vielleicht innerlich auch heute noch unversöhnt der Entwicklung der Dinge gegenübersteht und nur aus praktischen Gründen sich zu einiger Nachgiebigkeit bereitfinden läßt, Anlaß zu einem Wagner-Gedenkkonzert. Man fiel dabei von einem Extrem ins andere: fünf große Wagnersche Ouvertüren und Vorspiele, außerdem noch das Siegfriedidyll, die Trauermusik aus „Götterdämmerung" und Liebestod waren entschieden zu viel für einen Abend. Außerdem mußten die so verschieden gearteten Werke sich in dieser Zusammensetzung des Programms direkt erdrücken. Unmittelbar nach der Ekstase der „Tannhäuser"-Ouvertüre ist es eben ganz unmöglich, sich innerlich auf den ätherischen Glanz des „Lohengrin"-Vorspiels einzurichten. Und zwischen dem Zyklopenbau des „Meistersinger"-Vorspiels und dem heroischen Pathos der Trauermusik aus der „Götterdämmerung" ist kein Platz für das Siegfriedidyll. Die Aufführung der Werke bewies, daß Max Fiedler sich im Laufe der Jahre dem inneren Wesen Wagnerscher Kunst zwar genähert hat, aber daß er doch noch nicht eine eigne Sprache spricht, wenn er Wagner dirigiert. Er hat den Dialekt gut angenommen. Aber es ist eben Dialekt. Das 10. Konzert, das unter der Mitwirkung der Singakademie stattfand, leitete Prof. Barth. Es brachte zunächst einmal Brahms und zwar ziemlich philiströse Wiedergaben von „Naenie" und „Gesang der Parzen". Die zweite Abteilung des Konzertes wurde mit einer wesentlich höher stehenden Aufführung von Schumanns „Manfred" ausgefüllt, an dessen ergreifender Wirkung nicht nur Dr. Ludwig Wüllner als genialer Interpret der Byronschen Dichtung, sondern auch das unter Barths Leitung sehr feinsinnig spielende Orchester und eine respektable Chorleistung ihren Anteil hatten. — Das vornehmste einheimische Quartett, das Bandler-Quartett, hatte sich zu seinem letzten Abend in dieser Saison der Mitwirkung des ausgezeichneten Klarinettisten Richard Gräfe versichert und brachte mit ihm Mozarts köstliches Klarinetten-Quintett in A-dur in einer so tonschönen als stilistisch echten Ausführung zu Gehör; unter solchem Beifall, daß man eigentlich das ganze Werk hätte da capo spielen können. Weniger glücklich schnitt die Korporation mit einer klanglich noch nicht recht ausgeglichenen Wiedergabe von Brahms' c-moll Quartett ab. — Julius Laubes alljährliches Benefiz brachte diesmal dem vorzüglichen Dirigenten, dem Hamburg so außerordentlich viel zu verdanken hat, ganz besondere Ehrungen, da es sich um das Abschiedsbenefiz des Künstlers handelte. In seiner schlichten und ehrlichen künstlerischen Weise, der ein wirklich großer Zug nicht abgesprochen werden kann, dirigierte Laube die 2. Beethovensche Symphonie, die Trauermusik aus „Götterdämmerung" und die Ouvertüren „Rule Britannia" von Wagner und „1812" von Tschaikowsky. Als Solisten wirkten die Cellistin Eugenie Steitz aus Berlin mit, die vielleicht stärkeren Erfolg erzielt hätte, wenn sie sich eine weniger undankbare Komposition als Eugen d'Alberts doch recht brüchiges Cellokonzert ausgesucht hätte, und Elsa Laube, die begabte, am Bremer Stadttheater wirkende Tochter Laubes. Mit hübsch pointierten Vorträgen wußte die Sängerin, die namentlich auf dem Gebiete des Heiteren und Anmutigen Meisterin ist, sich die Gunst der Zuhörerschaft im Fluge zu erobern. Heinrich Chevalley

HEIDELBERG: Das Programm des sechsten Bachvereinskonzertes enthielt die beiden in gewissem Sinne gegensätzlichen Werke: die „Dante"-Symphonie von Liszt und die „Fantastische" von Berlioz, die unter Philipp Wolfrums geistvoller und anfeuernder Leitung vom riesigen Instrumentalkörper vorzüglich gespielt wurden. Der Frauenchor, hinter einem Gazeverhang vor der Orgel etwas erhöht plaziert und wie das Orchester dem Publikum nicht sichtbar, bot im Magnifikat inbezug auf Reinheit und Gestaltungskraft eine tiefergreifende Leistung. Im siebenten Konzert entzückte das Künstlerpaar Dr. Felix von Kraus und Adrienne v. Kraus-Osborne durch Lieder und Duette von Schubert, Brahms, Liszt, Wolf und Weber. Dr. Wolfrum sang mit am Bechstein-Flügel. Das achte Konzert, auf den romantischen Ton gestimmt, gab dem vielumstrittenen Tondichter Hans Pfitzner Gelegenheit zu beweisen, daß er in musikalischen Dingen „etwas zu sagen habe"; er dirigierte seine „Christelflein"-Ouvertüre und einen Abschnitt aus der Musik zum „Käthchen von Heilbronn". Martha Schauer-Bergmann (Breslau) imponierte in zwei Arien (aus „Euryanthe" und „Oberon") durch ihre sieghafte Stimme und ihre großzügige Art der Darbietung. Das Konzert wurde mit Beethovens „Vierter" eröffnet. Im neunten legitimierte sich Anna Hirzel mit dem B-dur-Konzert von Brahms als phänomenale Pianistin, und Siegmund v. Hausegger bewährte sich in seinem längst gewürdigten „Wieland der Schmied" als temperamentvoller Orchesterdirigent. Schuberts „Unvollendete", in kaum zu überbietender Art interpretiert, und Wagners Jugendwerk „Columbus"-Ouvertüre, zur Erinnerung an den 25. Todestag des Meisters ins Programm aufgenommen, umrahmten das neunte Konzert. — Die trefflichen Kammermusikkonzerte von O. Seelig fanden durch die Münchener und das Rebner-Quartett aus Frankfurt a. M., das ausschließlich Beethoven'sche Werke und unter diesen das Septett opus 20 zu Gehör brachte, ihren Abschluß. Das neue Heidelberger Trio: Paul Stoye (Klavier), Max Post (Violine) und Richard Post (Violoncello) führte sich u. a. mit dem H-dur-Trio Op. 8 von

Brahms und dem B-dur-Trio von Schubert vielversprechend ein. In der „Musikalischen Gesellschaft" erwarben sich durch die Vorführung von Sonaten alter Meister (Corelli, dall' Abaco, Händel, Buxtehude und J. S. Bach) Anna Ballio (Violoncello) und die Herren Porges (Violine) und Hasse (Klavier) großes Verdienst. Solisten-, Kirchen- und Männerchor-Konzerte füllten die noch freien Abende aus.

Karl Aug. Krauss

KASSEL: Das Januar-Konzert der Königlichen Kapelle unter Dr. Beier bot außer einer Haydn-Symphonie eine in B von Rudorff, die trotz mancher Vorzüge und Schönheiten einen tieferen Eindruck nicht hinterließ. Begeisterung weckte Stavenhagen mit Liszts Es-dur Konzert und Schumanns Papillons. Innerhalb einer Woche kamen Mendelssohns „Elias" und „Paulus" zu Gehör, jener durch den Philharmonischen Chor (Dirigent Nagel), dieser durch den Oratorienverein (Dirigent Hallwachs), beide in chorischer wie solistischer Hinsicht höchst lobenswert und wirkungsvoll. Die Herren Kase und Koegel und die Damen Strunck-Kappel und Funck wirkten im „Elias", Frau Grumbacher-de Jong, Frau Hallwachs und die Herren Eweyk und Reimers im „Paulus". Eine wertvolle Novität bot der Lehrergesangverein zur Feier seines 25jährigen Bestehens mit Zöllners „Bonifacius". Der Chor stand auf voller Höhe und wurde durch gute Solisten: Walther Sommer und Martha Schauer-Bergmann, die außerdem die Ozean-Arie aus „Oberon" trefflichst sang, bestens unterstützt. — Von Virtuosen hatte den denkbar größten Erfolg Burmester, dessen Begleiter Schmidt-Badekow gleichfalls viel Beifall erntete. Mit Meister Wüllner im Bunde traten hier zuerst auf Elly Ney und Herr Marneff. Die Leistungen der Pianistin waren interessant, aber ungleich im Wert, die des Cellisten ausgezeichnet durch Tonschönheit und Akkuratesse. Ihr altes Renommee befestigten in einem gut besuchten Konzerte die Geigerin Minna Rode und die Pianistin E. von Binzer.

Dr. Brede

KÖLN: Hauptstücke im neunten Gürzenich-Konzert waren zwei Beethovensche Werke: die von Fritz Steinbach eindrucksvoll interpretierte siebente Symphonie und das Violinkonzert D-dur, für das Alfred Wittenberg mit seiner bedeutenden Technik, seinem warmen großen Tone und seiner aller unzeitigen Tüftelei abholden, geläuterten Auffassung höchst erfolgreich eintrat. Dann freuten wir uns, Bernhard Scholz von Frankfurt in voller Frische seine symphonische Phantasie „Malinconia" vorführen zu sehen, eine ideenschöne, in drei Abschnitte zerfallende Tonschöpfung, deren vornehme und wohllautreiche Art bedauern lassen kann, daß Scholz in diskreter Selbstbeschränkung dem Werke einen größeren Umfang nicht geben wollte. Dem Titel entsprechend, sind es vorwiegend Gedanken schwermütiger Natur, die uns in warmherziger, schlichter Beredsamkeit vielerlei sagen und denen der Meister in einer stimmungsreichen, die Instrumente ohne alle moderne Anwandlungen außerordentlich gewählt behandelnden Tonsprache edlen Ausdruck gibt. Echte, reine Musik. Das Gürzenichpublikum spendete starken Beifall und rief Scholz mehrmals hervor. Dann hörte man Vincent d'Indy's symphonische Variationen „Istar". Ich vermag eine wirkliche musikalische Illustrierung der betreffenden Momente des alten babylonisch-assyrischen Heldengedichts Izdubar in diesen Variationen nicht zu erblicken, also die Lösung der von dem allbekannten Tonsetzer übernommenen Aufgabe nicht als gelungen zu betrachten. Die Erfindung d'Indy's reichte nicht aus, und so finden wir, da er als schaffender Musiker unsere Phantasie zu wenig unterstützt, die einzelnen Bilder oder Geschehnisse nicht genügend glaubhaft geschildert. Natürlich bringt d'Indy manches interessante Detail, und hervorragende klangliche Reize erzeugt namentlich seine virtuose Instrumentation. Unser Publikum traf an diesem Abend ein zweitesmal das Richtige, indem es dieses Werk, dem Steinbach und das Orchester alle möglichen Chancen geboten hatten, recht kühl aufnahm. — Nun aber eine Frage. Wo blieb denn Richard Wagner in diesem (am 18. Februar abgehaltenen) Konzert, er, dessen 25. Todestag die ganze musikalische Welt durch Aufführungen ehrende Rechnung trug? Wagner, von dem in diesen Abonnementskonzerten im Laufe langer Jahre so viel, und so oft gänzlich deplaziert, Opernbruchstücke gebracht wurden, mit dessen Ouvertüren man sonst so gern die Programme bereichert?! Dem Sänger X oder der Sängerin Y zuliebe ließ man sich doch immer ohne Murren bereit finden, Szenen und Duette Wagnerscher Werke aus dem Bühnenrahmen weg in den Konzertsaal zu zerren. Wollte die Konzertgesellschaft durch die auffällige Wagner-Abstinenz gerade im Anschlusse an den jetzigen Gedenktag der Einsicht, daß man dem dramatischen Tonsetzer im Gürzenich allzu oft tönendes Unrecht getan hat, zerknirscht schweigenden Ausdruck geben? — In der Musikalischen Gesellschaft holte sich Ruth Waldauer aus Mobile einen durchaus berechtigten starken Erfolg, indem sie Arien und Lieder mit sehr schöner, bestgeschulter Sopranstimme höchst geschmackvoll vortrug. Auch der Heidelberger Geiger Friedrich Porges erzielte mit Bache g-moll-Konzert, das Arnold Krögel mit dem Streichorchester der Gesellschaft feinfühlig begleitete, und mit Tartini's g-moll-Sonate vorwiegend günstige Eindrücke. — Der noch junge Cellist Percy Such aus London setzte das Auditorium in Erstaunen durch seine im ersten Satze von Davidoffs wenig originellem a-moll-Konzert betätigte seltene Technik, dann durch seine edle Kantilene bei der Bruchschen Canzone und die hier wie bei Fitzenhagens Perpetuum mobile dargetane vielseitige Virtuosität. — Lebhaft interessieren konnte der Pianist H. Stennebruggen von Straßburg, der bei der Wiedergabe von Saint-Saëns' c-moll-Konzert, Chopins cis-moll-Nocturne und Barkarole und Liszts Tarantelle eine schöne Sicherheit und Glätte der technischen Ausgestaltung, aber nicht immer die vollgenügende Kraftentfaltung und nicht viel Wärme des Empfindens beobachten ließ. Unter Fritz Steinbach gelangte der orchestrale Part zu wirkungsvoller Ausprägung. — Durch die bedeutsame Eigenart ihres Vortrags und die geschickte Behandlung ihrer Stimme begeisterte Lola Barnay aus Berlin zumal mit dem Liede „Schnee" des Schweden Lie die Hörer in außer-

gewöhnlichem Maße. — Dann lernte man in L. Delune aus Paris einen trefflichen Pianisten kennen, der nur in der Wahl seiner eigenen schwachen Violinsonate einigermaßen unvorsichtig war. Deren Geigenpart sowie kleinere Stücke hatten übrigens in Silvio Floresco einen wenig bedeutenden und noch weniger interessierenden Vertreter gefunden. — Das Gürzenich-Quartett brachte bei seinem siebenten Kammermusikabend Beethovens F-dur-Quartett und Haydns d-moll-Quartett in wundervollem Zusammenspiel und stilreinster Ausführung aller Gedankenphasen zu sehr genußreicher Veranschaulichung. Ein erstmalig gehörtes Quartett a-moll von Ernst Toch sprach mehr vermöge guter Arbeit als durch Werte der Empfindung an, die eine prägnante musikalische Physiognomie nicht erkennen läßt. Im dritten Satze glaubte man Tschaikowsky zu hören. Am achten Abend der Vereinigung, dem letzten der Saison, hinterließ die ausgezeichnete Wiedergabe dreier Beethoven-Werke: der Quartette D-dur und eis-moll sowie des Klaviertrios Es-dur, bei dem Hedwig Meyer höchst verdienstlich mitwirkte, Eindrücke erhebendster Art. Paul Hiller

MÜNCHEN: Das Sprichwort vom kreißenden Berg, der eine lächerliche Maus gebiert, ist alt, manchmal kommt es aber doch auch vor, daß eine lächerliche Maus einen Berg gebiert. Ich habe in meinem letzten Bericht die Angelegenheit Dr. Kaim-Dr. Louis besprochen; schon damals waren aus den Bemerkungen Dr. Kaims auf der Rückseite eines Konzertprogramms alle möglichen Unzuträglichkeiten allmählich entstanden; sie haben sich nunmehr ins Grosse und fast möchte man meinen ins Unentwirrbare ausgewachsen. Hofrat Kaim soll, wie man hört, die Kündigung gegenüber den Musikern, deren Entfernung das Musikkomitee der Ausstellung „München 1908" verlangte, schließlich wieder zurückgenommen haben; daraufhin löste das Musikkomitee den mit Kaim geschlossenen Vertrag, nach dem sein Orchester als Ausstellungsorchester zu fungieren gehabt hätte, sah sich auswärts (Dortmund) nach einem Ersatz um und wurde deshalb von der Münchener Presse vielfach getadelt und angegriffen. Das Kaimorchester selbst wollte infolge einer Erklärung, die sein Kapellmeister Schnéevoigt in den Zeitungen abgegeben hatte, unter ihm nicht mehr spielen, streikte in Mannheim während eines Konzertes bzw. leistete durch schlechtes Spiel passiven Widerstand und wurde daraufhin von Hofrat Kaim ganz berechtigterweise wegen Kontraktbruches entlassen. Es gibt nun unter einem seiner früheren Dirigenten eigene Konzerte. Dr. Kaim seinerseits will ein ganz neues Orchester sammeln und veranstaltete vor kurzem zum erstenmal einen populären Abend mit der allerdings noch etwas lückenhaften neuen Kapelle. Und so ist der ursprüngliche Grund all dieser Schwierigkeiten so gut wie vergessen, der Kampf wogt weiter um größere und wichtigere Dinge, vor allem um die Frage der Neuschaffung des für München dringend notwendigen zweiten großen Konzertorchesters und um die Frage des Ausstellungsorchesters. Was das Ende davon sein wird, weiß heute noch kein Mensch zu sagen. Bedauerlich ist und bleibt nur, daß niemand sich gefunden hat, der im Interesse unseres Musiklebens zu Anfang der Streitigkeiten eingegriffen hätte. Bei einer gütlichen Einigung über den ersten Anlaß wäre es wohl kaum zu den beklagenswerten Folgen gekommen, die nun die Situation für alle Teile überaus prekär und unerquicklich gestaltet haben. — Die Kaim- und die Pfitzner-Abonnementskonzerte haben natürlich, für jetzt wenigstens, durch die Entlassung des alten Kaim-Orchesters ein jähes Ende gefunden. Das vierte Pfitzner-Konzert hatte vor einem wieder trostlos leeren Saal eine sehr schöne Wiedergabe von C. Francks d-moll Symphonie und eine in der Tempennahme verfehlte, auf weite Strecken zu langsame Interpretation von Strauß' „Don Quixote" gebracht. Solistisch beteiligten sich Tilly Koenen und der Meister-Cellist Heinrich Kiefer. Das siebente Kaim-Konzert vermittelte die Bekanntschaft mit dem temperamentvollen Geiger Juan Manén, im achten errang Valborg Svärdström sehr hübschen Erfolg. Aus dem Programm wäre noch Wolfs „Italienische Serenade" unter Schnéevoigts geschickter Leitung hervorzuheben. An Stelle der ebenfalls unmöglich gewordenen Volks-Symphonie-Konzerte sind einstweilen Volks-Kammermusik-Abende getreten, ausgeführt von den Herren Heyde (Violine), van Vliet (Cello) und verschiedenen Pianisten, darunter auch Prof. Schmid-Lindner. — Alte Musik in echter Fassung findet glücklicherweise immer mehr Pflege und Verständnis. Hervorragendes leistet darin die Société d'instruments anciens. Alte Lieder („Gedichte Goethes in der Musik seiner Zeit" und „Geistliche und weltliche Lieder des 18. Jahrhunderts") trug Philippine Landshoff in zwei Konzerten sehr verständnisvoll vor. Den größten Beifall fand die Barthsche Madrigalvereinigung, die ein erlesenes Programm von Madrigalen, Chansons usw. zu größtem künstlerischen Genuß stilvoll ausführte. Auch das Konzert des Münchener Chorschulvereins unter der sachverständigen Leitung Eugen Wöhrles sei in diesem Zusammenhang genannt. — Günstigen Eindruck von seiner Dirigentenbegabung hinterließ Florenz Werner in einem Konzert mit dem Kaim-Orchester, das zwei Symphonieen von Bruckner und Brahms einander gegenüberstellte. — Von Kammermusikveranstaltungen wären eines Sonatenabends von Julius Klengel (Cello) und Fritz v. Bose (Klavier) zu gedenken, ferner zweier interessanter Konzerte der Münchener, das erste in Gemeinschaft mit Heinrich Schwartz (Klavier) und das zweite mit August Schmid-Lindner (Klavier). Mit Robert Hausmann (Cello) spielte Schmid-Lindner in mustergültiger Weise sämtliche Cellosonaten von Beethoven. Weniger Anklang fand das Frankfurter Rebner-Quartett wegen seiner nicht immer klangschönen Tongebung. Aus den Programmen der Abonnementskonzerte der Münchener und der Böhmen ist Bruckners herrliches, leider viel zu selten gehörtes Streichquintett hervorzuheben. Auch die Brüsseler gaben ein zweites Konzert. Lamond und Burmester brauchen nur erwähnt zu werden. Michel de Sicard erwies sich als beachtenswerter Geiger, ebenso Theodor Spiering. Von Gesangs-

konzerten hatten Bedeutung die von Anton Schlosser (Tenor), Toni Bendix (Alt), Lotte Schloß (Sopran), F. Brodersen (Bariton), Erich Hanfstaengl (Bariton) und der Duettenabend der Damen Möhl-Knabl und Rheinfeld. — Unsere Akademie-Konzerte unter Felix Mottl halten sich nach wie vor auf höchster Höhe. Im dritten sang Frau Preuse-Matzenauer vorzüglich Berliozsche Gesänge; auch Weingartners „König Lear" wieder zu begegnen, war sehr erfreulich. Im vierten fesselte die hier früher schon aufgeführte Tondichtung „Taormina" von E. Boehe als starke Talentprobe. Nach dem fünften mit Beethovens „Neunter" brachte das sechste wieder eine kleine musikalische Sensation: Richard Wagners Ouvertüre zu „König Enzio". Gewiß, sie ist weniger originell wie die zu „Christoph Columbus", Beethovens Vorbild stark erkenntlich; trotzdem besticht sie durch die Klarheit ihrer Form und die immerhin nicht unbedeutende Prägnanz ihrer Thematik. Die Instrumentation läßt natürlich den späteren Meister nicht ahnen, ist aber dennoch recht wohlklingend. Vollendet war an diesem Abend die Ausdeutung von Bruckners dritter Symphonie durch Mottl, und Heinrich Schwartz' Spiel in Beethovens Es-dur Klavierkonzert. — Mehrere Veranstaltungen in größerem Rahmen sind zu erwähnen. Ein Konzert des Lehrergesangvereins enthielt in seinem Programm als Hauptstück einen achtstimmigen gemischten Chor von Siegmund v. Hausegger, „Requiem" nach einer Dichtung von Hebbel, ein ganz hervorragendes, aber dem Chor unendliche Schwierigkeiten bietendes Stück, das tiefsten Eindruck machte, auch infolge der vollendeten Interpretation unter Kapellmeister Cortolezis, der in gleicher Weise mit Chören von Reger und Bruckners „Germanenzug" seine eminente Befähigung als Chordirigent bewies. Einen großen Erfolg errang Max Schillings mit der Konzertvorführung des ersten Aktes seiner Oper „Moloch" (Soli: Felix v. Kraus, Ludwig Heß, Hans Herbert, die Damen Burchardt und Hövelmann); im selben vom Allgemeinen Deutschen Musikverein gegebenen Konzert gelangten „Drei Hymnen an die Nacht" für Bariton und Orchester von Siegmund v. Hausegger zur Vorführung, gesungen von Felix v. Kraus, Stücke voll Erfindungskraft und schönster Charakterisierungskunst, auch in der Instrumentation, die stets Rücksicht auf die Singstimme nimmt. Recht gut gefielen drei Chöre mit Orchester von Ludwig Heß, am besten vielleicht „Schnitterlied". — Eine Gedenkfeier für Grieg nahm unter Mitwirkung Björn Björnsons, der eine kleine Gedächtnisrede hielt, würdigen Verlauf; u. a. kam das Streichquartett g-moll zu Gehör. — Aus einem Modernen Abend des Philharmonischen Orchesters unter Jan Ingenhoven ist ganz besonders die meisterliche Wiedergabe von Paul Dukas' interessanter Sonate es-moll für Klavier durch Prof. Schmid-Lindner hervorzuheben. In Werken von Perosi und Martucci hielt sich das verstärkte Orchester sehr wacker. — In einem Novitätenabend endlich unter V. W. Schwarz' geschickter und sympathischer Leitung wurde nach Kompositionen von Georg Stoeber und einer 1880 komponierten „Frühlingsouvertüre" von Ludwig Thuille der dritte Aufzug von Hermann Zumpes nachgelassener Oper „Sâwitri" aufgeführt. Ein Teil der Solisten war nicht gut disponiert, so daß der Eindruck erheblich litt; aber auch ohnedies muß man sich darüber im klaren sein, daß aus dieser Partitur zwar ein äußerst warmherziger und wahrhaft kunstbegeisterter Mensch, aber kein wirklich origineller Künstler, kein genialer Erfinder zu uns sprach. Wagner und Schillings haben bestimmend auf ihn eingewirkt; der überwältigenden Größe Wagners ist er mit seinem eigenen Ich allzusehr unterlegen. Allein wegen der ehrlichsten Echtheit ihres Empfindens kann man diese Musik nur mit Ergriffenheit und Rührung anhören. Unterstützt durch schöne Bühnenbilder wäre sie wohl ihrer Wirkung sicher. — Was Leute, die mit den Verhältnissen vertraut sind, schon länger voraussahen, ist eingetreten. Der Allgemeine Deutsche Musikerverband beabsichtigte, wie erinnerlich, durch Verhängung einer sachlich absolut ungerechtfertigten Sperre über die Ausstellung „München 1908" die Ausstellungsleitung zu zwingen, das von Hofrat Kaim wegen Kontraktbruchs entlassene, nunmehrige Tonkünstler-Orchester als Ausstellungsorchester zu engagieren. Die Stadt wollte sich auch, gegen den Willen des Musikkomitees natürlich, kampflos vor diesem Terrorismus beugen, als die Presse von der Sache erfuhr und energisch dagegen protestierte. Daraufhin wurde von Berlin aus, „um Verhandlungen zu ermöglichen", die Sperre aufgehoben, natürlich nur unter der Voraussetzung, daß das Tonkünstler-Orchester eben doch die angestrebte Stellung erhielte. Da die Orchestermitglieder bzw. der Musikerverband jedoch auf keinen der von der Ausstellungsleitung gemachten Vorschläge einging und auch keine ihrer im Interesse von Disziplin und künstlerischer Leistungsfähigkeit gestellten Forderungen erfüllte, entschloß sich die Stadt endlich, gar kein Orchester zu nehmen und alle hochstrebenden musikalischen Pläne, wie sie Siegmund von Hausegger im Namen des Musikkomitees noch kurz vorher veröffentlicht hatte, unausgeführt zu lassen. Da man aber trotzdem den Zorn der Gewaltigen im Musikerverband bzw. der zu ihnen stehenden Gewerkschaften, die im Falle der Ablehnung des Tonkünstler-Orchesters offenbar nicht undeutlich mit der Verhängung einer Generalsperre über die ganze Ausstellung gedroht hatten, fürchtete, so versprach man, das Tonkünstler-Orchester als eine Art „Ehren-Orchester" zu größeren Veranstaltungen heranzuziehen; neuerdings heißt es, das Orchester wolle auch auf eigene Rechnung große Konzerte in der Ausstellung veranstalten, andere sprechen mit ziemlicher Sicherheit davon, daß doch noch ein fester Vertrag zwischen Stadt und Orchester mit sehr günstigen Bedingungen für letzteres zustande kommen würde. Jedenfalls — das gesamte Musikkomitee hat seinen Rücktritt erklärt, das Tonkünstler-Orchester und der Allgemeine Deutsche Musikerverband dagegen werden, wenn nicht direkt, so doch indirekt ihren Willen durchsetzen, und die entlassenen Kaim-Musiker werden, sei es offiziell oder inoffiziell, das Ausstellungsorchester bilden. Die gewichtigen prinzipiellen Gründe, die gegen diese Lösung der Angelegen-

heit sprachen und noch sprechen, darzulegen ist hier nicht der Raum. Aber es ist ein trauriges Kapitel nicht nur in Münchens sondern in ganz Deutschlands Musikleben, das dazur Besprechung stünde. Erwähnt sei noch, daß die gesamte Münchener Presse mit Ausnahme des sozialdemokratischen Organs in gemeinsamer Erklärung es abgelehnt hat, bis auf weiteres die Veranstaltungen des Tonkünstler-Orchesters redaktionell anzukündigen oder kritisch zu besprechen. — Des Bedeutenden gab es in den Konzertsälen letzter Zeit nicht allzuviel. An erster Stelle müssen drei Kammermusikabende von Eugène Ysaye (Violine) und Arthur De Greef (Klavier) genannt werden, die ganz Außergewöhnliches boten und in der Wiedergabe von César Francks A-dur Sonate sich geradezu zum unvergeßlichen künstlerischen Ereignis allerhöchsten Ranges steigerten. Wundervolle Leistungen hörte man auch in dem Abschiedsabend der Böhmen, insbesondere mit Schumann und Mozart. Ein Kompositionsabend von Bernhard Sekles vermittelte die Bekanntschaft mit einem ganz originellen Liederzyklus „Aus dem Schi-King". Eine sehr interessante Persönlichkeit offenbarte auch der Liederabend, in dem Dr. Walter Courvoisier durch ausgezeichnete Interpreten seine Lieder zur Aufführung brachte. — Die Pfitzner-Konzerte schlossen vorzeitig infolge der Orchesterschwierigkeiten mit dem fünften Abend, an dem Sistermans Pfitznersche Lieder sang und Pfitzner selbst mit Kilian (Violine) und Kiefer (Cello) meisterhaft sein ungemein interessantes und in den beiden Mittelsätzen unmittelbar packendes Trio op. 8 spielte. — Über das nennte Kaim-Konzert, das erste wieder nach der Mannheimer Katastrophe, Besonderes im guten oder schlechten Sinne zu sagen, ist nicht möglich; das neu zusammengestellte Orchester exekutierte recht wacker unter Cor de Las (Schnéevoigt weigerte sich zu dirigieren) ein harmloses Programm, das den noch sehr schwachen Holzbläsern keine unmöglichen Aufgaben stellte; als Solist fand der feinsinnige Felix Senius (Tenor) viel Beifall.

Dr. Eduard Wahl

ROTTERDAM: Der sehr rührige, ausgezeichnete Konzertdirigent Bernard Diamant veranstaltete mit seinem gut geschulten Gesangverein „Excelsior" eine wohlvorbereitete Aufführung von Max Bruchs „Das Lied von der Glocke".

Otto Warnicke

SCHWERIN i. M.: Den Liebhabern von Blasmusik bot das vierte Orchesterkonzert in einer Serenade von Bernhard Sekles Schönes in reichem Maße. Der Bläserchor leistete Vorzügliches an Klangschönheit und Akkuratesse, im Verein mit den Streichern wirkte die Komposition sehr anregend. Auch Jean Sibelius' „Valse triste", ein Stück von stark nationaler Färbung, wurde mit Interesse gehört. Das Orchester fand in den „idealen" von Liszt eine dankbare Aufgabe für seine bewundernswerten Fähigkeiten. Hugo Becker spielte ein Cellokonzert von Volkmann und entwickelte eine Größe des Tones und edle Empfindung wie sie nur ein wahrer Künstler zu geben vermag. Einen außerordentlichen Erfolg hatte das russische Trio Press aus Moskau. Sein feines, exaktes Zusammenspiel drängte nirgends die technische Seite in den Vordergrund, überall wurden der unmittelbar zündende Ausdruck der Empfindung und edler Wohllaut gewahrt. Auf Schuberts B-dur Trio op. 99 folgte Tschaikowsky's a-moll Klaviertrio. Eine Passacaglia über ein Thema von Händel von Halvorsen für Violine und Violoncello war im Vortrag von frischer, warmer Klarheit und straffer Rhythmik.

Fr. Sothmann

VERDEN (Aller): Im Odeon gab die Pianistin Hannah Lorleberg-Schnell überzeugende Proben ihrer reifen Kunst. Die Appassionata von Beethoven erwuchs zu blühendem Leben. Eine Romanze von Evers erwies sich als dankbares Vortragsstück von besserer Faktur. — Frieda Heil-Achilles sang im Verein für Kunst und Wissenschaft Lieder romantischer und moderner Meister mit lieblicher Stimme und geschmackvollem Vortrag. Ich schätze sie namentlich als Interpretin der Weingartnerschen und Pfitznerschen Muse. Ihr Gatte Roland Heil erwies sich, auch im Duettgesang, als erfolgreicher Gefährte. Der höheren Lage seiner Tenorstimme hat er noch besondere Sorgfalt zu widmen. Rudolf Birgfeld wird man sich als Begleiter zu merken haben. — Zu einer Wagnerfeier gestaltete sich ein Konzert des Oratorienvereins, in dem u. a. Chöre und Soli aus dem „Fliegenden Holländer" gesungen wurden. — Kapellmeister Reichert aus Celle weiß durch Erläuterungen von Opern am Klavier — bisher „Tannhäuser", „Evangelimann" und „Tiefland" — einen zahlreichen Zuhörerkreis zu fesseln.

Ernst Dieckmann

WARSCHAU: Ein von Arturo Vigna geleitetes Symphonie-Konzert machte uns mit einer Symphonie von Franchetti bekannt, die jedoch außer einem gewissen melodischen Fluß und Glätte der Form wenig Interessantes und nichts Tieferes enthält. — Allgemeines Entzücken hat wie immer hier das Auftreten von Arthur Nikisch hervorgerufen, der die Phantastische von Berlioz und Wagner-Fragmente wunderbar vortrug. — Als Pianistinnen traten auf: das talentvolle Frl. Schönberg, Frau Avani-Carrara und die technisch und musikalisch hervorragende Haiane Komtesse Morsztyn. — Mark Hambourg, der mit dem kunst- und temperamentvollen Vortrag des Tschaikowsky'schen Konzerts immer zu entzücken vermag, hat auch diesmal gefallen, aber nicht so interessiert wie früher.

H. v. Opieński

WEIMAR: Der leider nicht sehr zahlreich besuchte Klavierabend Ansorges ließ aufs neue die pianistischen Vorzüge dieses ausgezeichneten, im Sinne der Komponisten neuschaffenden Interpreten erkennen. — Einen günstigen Eindruck hinterließ auch der Liederabend von Elisabeth Schank, die von G. Lewin trefflich akkompagniert wurde. Das aus Schubert, Brahms, Wolf, Strauß und Weingartner bestehende Programm machte dem gediegenen Geschmack der Konzertgeberin alle Ehre. Weniger konnte man die pianistische Mitwirkung E. Osborns gut heißen. — Durch tadelloses Reinsingen sowie ungekünstelte, natürliche Vortragsweise erfreute das beifallslustige Publikum Susanne Dessoir, von Hinze-Reinhold feinsinnig begleitet. Am besten lagen der anmutigen



Künstlerin die Lieder im Volkstoncharakter. — Einen recht dilettantenhaften Eindruck hinterließ der Konzertsänger Carl Götz (Mannheim), der, von M. Weilheim (Berlin) sehr ungenügend begleitet, außer drei Loeweschen Balladen eine Reihe ziemlich wertloser, zum Teil trivialer Lieder aus den Volkstonheften der „Woche" sang. — Als anfeuernder, in den Werken völlig aufgehender, vielleicht äußerlich zu lebhafter Dirigent leitete Peter Raabe das erste Abonnementskonzert des Hoftheaters und bot die eigentlich nicht in den Konzertsaal gehörende „Rienzi"-Ouvertüre und die Symphonie fantastique von Berlioz. Zwischen beiden Werken spielte Ferruccio Busoni scheinbar etwas ermüdet das Es-dur Konzert von Liszt, vom Orchester zu stark begleitet. — Der letzte Kammermusikabend der Brüsseler bot wie immer höchste Kunst in vortrefflicher Ausführung.

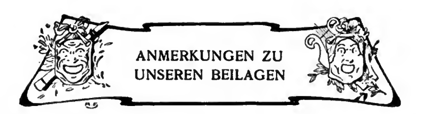
Carl Rorich

WIEN: Eine neue Quartettvereinigung mit Franz Ondricek an der Spitze hat sich mit zwei Beethovenschen Quartetten und einem des Primarius glücklichst eingeführt und Beethoven im besten Stil, in ernster Weihe und geistiger Durchdringung, vielleicht nur ein wenig zu unsinnlich gespielt; Ondriceks Werk: eine in ausgezeichnetem Quartettsatz gehaltene Schöpfung jener nicht allzu häufigen Art, in der jeder Takt begründet und verantwortet werden kann, mit frischer Verve und echter Musikantenfreude. — Einige Sängerinnen: Bertha Aisng-Egger, sehr unpersönlich, ohne rechte gestaltende Kraft, aber mit schönen, wenn auch nicht mehr ganz intakten Mitteln; Seraphine Schelle, ein zartes und anmutvolles Talent; Gräfin Pelagie Skarbek, in altitalischen Kanzonetten am wirksamsten, die sie sehr hübsch „bringt", ohne jemals zu wirklich bedeutendem Eindruck zu gelangen. — Marie Tauszky, die Schülerin Rosenthals und Godowskys, hat sich in Berlin früher bekannt gemacht als in ihrer Heimat. Sie gehört gewiß zu jenen, deren Entwicklung zu verfolgen ist; vorläufig nötigt ihr Können Respekt ab, ihre jäh anpackende Willenskraft interessiert, nur vermißt man noch heftigere musikalische Impulse und jenes innerliche Mitsingen und Mitschwingen, das dem tönenden Ausdruck erst Farbe und Leben gibt. — Im Konzertverein: Hauseggers „Wieland der Schmied", in seiner trotzigen Herbheit und seiner verwegenen Struktur vom Auditorium so wenig erfaßt wie jüngst das edle, stimmungsschwere „Requiem" Hauseggers im Gesellschaftskonzert; dann Weingartners Es-dur Symphonie, gleichfalls widerspruchsvoll aufgenommen, obgleich die Durchsichtigkeit und Glätte des Ganzen, seine jeder Kühnheit ferne, angenehm gefällige Erfindung und die Deutlichkeit des Aufbaus zu keinerlei Erregung Anlaß boten. Also offenbar eine Kundgebung, die dem Direktor galt, der durch manche administrative Unvorsichtigkeit und durch allzu langes Wartenlassen auf entscheidende künstlerische Äußerungen und Taten verstimmt.

Richard Specht

ZÜRICH: Die Grundstimmung der Konzertmonate Dezember und Januar ist gewesen: nicht viel Durchschlagendes und Aufregendes, aber viel Tüchtiges. Was die Abonnementskonzerte anbetrifft, so gehörte ein Mozartabend mit Raoul Pugno im Dezember und ein „russischer Abend" im Januar zu den hervorragendsten Veranstaltungen. Für die Mozartsche Tonkunst fehlte es dem Dirigenten wie dem Orchester zwar etwas an jenem allerletzten Sinn für das Zopfige und fein Geistreiche, den Mozarts Kunst verlangt. Für die derbere und erschütternde Dramatik von Tschaikowsky's symphonischer Tondichtung „1812" dagegen fand Volkmar Andreae wuchtige und volltönende Vortragsformen. Der gleiche Dirigent brachte uns in der zweiten Dezemberhälfte Berlioz' dramatische Symphonie „Romeo und Julia", jenen großartigen musikalischen Versuch, den niemand ohne tiefes Empfinden für das gewaltige Wollen und ohne Bedauern für das Unzulängliche in sich aufnimmt. Die Leitung des sechsten Abonnementkonzertes hatte Friedrich Hegar übernommen. Brahmslieder, von Tilly Koenen gesungen, und eine herrliche Wiedergabe der c-moll-Symphonie gaben dem Abend einen Ausnahmeton besonderer Festlichkeit. Im übrigen „wickeln" sich die Abonnementskonzerte als alte und pflichtmässig vollbesuchte musikalische Einrichtungen von kleineren unangenehmen Begleiterscheinungen, wie sie vielen städtischen Serienkonzerten anzuhaften pflegen, nicht völlig frei, immer korrekt ab. — Auf dem Gebiet der populären Musik gab es im Dezember ein vielbeachtetes Jubiläum. Prof. Gottfried Angerer, der bekannte Männerchorkomponist und angesehene Männerchordirigent der Schweiz, ein geborener Württemberger, feierte sein zwanzigjähriges musikalisches Schaffen als Leiter des Zürcher Männerchors „Harmonie". Dieser Verein zählt, wie alle Eingeweihten wissen, zu den zwanzig besten deutschen Männergesangvereinen. Das Verdienst Angerers ist es, ihn zu jenen Leistungen befähigt zu haben, mit denen er sich in- und ausserhalb der Schweiz seit langen Jahren musikalischen Ruhm und Ehren holte. Aus dem Programm der Konzerte vom 8. und 10. Dezember, mit denen das Jubiläum seinen festmusikalischen Ausdruck fand, sind treffliche a-cappella-Chöre, Bleyles „An den Mistral", Hegars farbige Chöre „Schlafwandel" (nach Gottfried Keller) und „Schön-Rohtraut" als Bestes namhaft zu machen. — Von den Solistenkonzerten und Kammermusikabenden zu sprechen, ist hier nicht möglich. Daß viele der kleineren Konzerte an Gediegenheit den Musikabenden in großem Stil recht wohl die Wage halten, sei ausdrücklich betont.

Dr. Hermann Kesser



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den im Laufe der Jahre besonders den Beethoven-Heften unserer Zeitschrift beigegebenen zahlreichen Porträts und sonstigen auf den Meister bezüglichen bildlichen Darstellungen lassen wir diesmal zunächst eine Reihe der berühmtesten Beethoven-Porträts folgen, die in der Sammlung unserer Leser nicht fehlen dürfen. Wir gehen hierbei chronologisch vor und beginnen mit dem Miniaturbildnis Beethovens von Christian Hornemann vom Jahre 1802. „Das kleine Brustbild, das die Überlieferung als gut getroffen bezeichnet, zeigt uns Beethoven mit ziemlich vollem Gesichte, das er ein wenig nach rechts gerichtet hat. Der Blick ist gegen den Beschauer gerichtet. Zu beachten ist die breite und dicke Nase, sowie das grübchenreiche Kinn. Das dichte Haar ist ungeordnet, ungepflegt, etwas fingerlang." Diese sowie die folgenden kritischen Erläuterungen entnehmen wir der ausgezeichneten Schrift von Th. von Frimmel „Beethovens äußere Erscheinung. Seine Bildnisse. Beethoven-Studien I. München und Leipzig bei Georg Müller, 1905." Auf dem von Ferdinand Schimon gemalten charakteristischen Brustbild (1818) haben wir „uns den Meister mit dunkelblauem Rock und mit weißer Binde vorzustellen. Das Haar zeigt schon einen deutlichen grauen Schimmer .. Es ist wohl das am meisten brauchbare unter den gemalten Beethoven-Bildnissen." Daran schließen wir das weltverbreitete Porträt des Meisters nach der Kreidezeichnung von August von Kloeber (1818), dessen Mängel Frimmel darin findet, „daß Nase und Stirn zu hoch sind". Es folgt das nicht minder bekannte Gemälde von Josef Stieler (1819). „Sicher ist der Nasenrücken viel zu energisch modelliert und im oberen Drittel ganz verfehlt, was schon allein einen fremden Zug hereinbringen würde." Das im Besitz des Hauses Breitkopf & Härtel befindliche Ölgemälde von F. G. Waldmüller stammt aus dem Jahre 1823. „Ich bin der Meinung, daß wir Waldmüllers Beethovenbildnis recht wohl als einen Behelf benützen können, den Beethoven der zwanziger Jahre vor unserm geistigen Auge wieder lebendig zu machen. Daß Unwille oder Zorn aus dem Antlitze blickt, das uns Waldmüller geliefert hat, macht die Sache nur interessanter, statt ihr zu schaden. Wir wollen den Meister nicht immer sehen, wie er sich gibt, wenn er weiß, daß er porträtiert wird, sondern auch einmal so, wie er eben bei übler Laune gewohnheitsmäßig gewesen." Über die Zeichnung von Anton Dietrich (1826?) urteilt Frimmel: „Zugunsten der Porträtähnlichkeit stimmt auch der Umstand, daß die Ungleichheit der Kinnhälften wohl beobachtet ist. Die Furchen über der Nasenwurzel sind ausgeprägt. Ein leidender Zug ist dabei nicht zu verkennen. Die Wangen sind merklich eingefallen." Das nächste Blatt zeigt Beethovens Schädel von vorne nach der Aufnahme von Felix von Luschan. Hierbei ist nach Frimmel charakteristisch „das starke Ausladen des Hinterhauptes, die große Breite des Schädels überhaupt, der Nasenwurzel im besonderen, die seltene Form der Stirn, die auch im Knochenbau jene mittleren Partieen besonders vorgewölbt erscheinen läßt, die sonst flach oder gar vertieft zu sein pflegen.. Allenfalls beachten wir auch das stark entwickelte Kaugerüste."

Das Blatt „Der Breuningsche Familienkreis" vereinigt die Porträts von Stephan, Helene, Christoph und Gerhard von Breuning, dem verdienstvollen Verfasser des Buches „Aus dem Schwarzspanierhause"; das nächste zeigt uns die Gräfinnen Therese von Brunswick, Erdödy und Guicciardi („Die unsterbliche Geliebte").

Zur Vervollständigung einzelner von uns schon früher im Bilde vorgeführten Gebrauchsgegenstände des Meisters bringen wir heute das Schreibpult Beethovens.

Den Beschluß bildet der Kanon „Gott ist eine feste Burg" in Faksimile, über den der Leser im Artikel Hans Volkmanns auf S. 29 das nähere findet.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.

NEUE OPERN

Edgar Istel: „Des Tribunals Gebot", eine komisch-romantische Oper, wird unter Weingartner an der Wiener Hofoper in der nächsten Saison zum erstenmal in Szene gehen.

Raoul von Koczalski: „Die Sühne", nach dem gleichnamigen einaktigen Trauerspiel von Theodor Körner.

Ruggiero Leoncavallo: „Maja", eine provenzalische Oper in drei Akten, Text von Paul Béril, wird ihre Uraufführung an der Opéra Comique in Paris erleben.

OPERNREPERTOIRE

Koblenz: Im Stadttheater erlebte „Die heilige Katharina", Drama mit Musik von Alice und Georg Liebling, ihre erste Aufführung.

Köln: Die für die diesjährigen Festspiele angekündigte Aufführung der Leroux'schen Oper „Le chemineau" ist fraglich geworden. Bestimmt engagiert sind bis jetzt als Dirigenten: die Herren Lohse und Steinbach (Köln) und Mottl (München); als Regisseure: die Herren Fuchs (München) und d'Arnals (Köln); als Solisten: die Herren Burrian (Dresden), Slezak (Wien), Reiß (New-York), Feinhals (München), Demuth (Wien), Knüpfer (Berlin), Geis (München) und Dr. Kraus (Bayreuth), die Damen Fremstad (New-York), Preuse-Matzenauer (München), Nast (Dresden), Hempel (Berlin). Die „Opéra de la monnaie" kommt mit Dekorationen und Kostümen. In Debussy's „Peleas und Melisande" singt Mme. Garden (Paris) die Melisande.

Königsberg: Otto Dorns „Schöne Müllerin" soll noch im Monat März hier zur ersten Aufführung gelangen.

Linz a. D.: Häusers Oper „Halil Patrona" ging am Landestheater zum erstenmal in Szene.

Prag: Der Grundzug der diesjährigen Maifestspiele ist nicht die Vereinigung aus den verschiedensten Theatern Deutschlands, sondern: das Ensemble. Nicht einzelne Künstler, sondern die Vertretung der Bühne durch ihr ganzes Ensemble, einschließlich der Dirigenten, wird angestrebt. So soll das Hofoperntheater in Wien, die Dresdener Hofoper, die Schweriner Hofoper und die Komische Oper in Berlin mit je einem oder zwei Abenden im Programm der Maifestspiele vertreten sein. Dasselbe Prinzip wird auch für das Schauspiel festgehalten werden. Das Prager Ensemble wird Puccini's „Bohème" zur Aufführung bringen.

Riga: Noch im Laufe dieser Saison wird am Stadttheater Otto Dorns Spieloper „Die schöne Müllerin" zur Aufführung gelangen.

KONZERTE

Altona: Im dritten Volkskonzert am 12. März kam unter Leitung des Komponisten die Symphonie in c-moll op. 52 von Felix Woyrsch zur ersten Aufführung.

Breslau: Das 112. historische Konzert des Bohnschen Gesangvereins variierte das interessante Thema: „Die Nationalhymnen der

europäischen Völker". Nach einem einleitenden Vortrag gelangten zur Darbietung: „God save the King", „Rule Britannia" (England); „Sönner af Norges det aeldgamle Rige" (Norwegen); „Till svenska fosterjorden" (Schweden); „Kong Christian stod ved bölen Mast" (Dänemark); „Wilhelmus van Nassouwe", „Wien Neerlandsch Bloed" (Niederlande); „La Brabançonne" (Belgien); „La Marseillaise" (Frankreich); „Hymno nacional" (Portugal); „Garibaldi-Hymne" (Italien); „Imnul National" (Rumänien); „Ὕμνος εἰς τὴν ἐλευθερίαν" (Griechenland); „Hymnusz" (Ungarn); „Schumi Maritza" (Bulgarien); „Kde domov muj?" (Böhmen); „Bože, carja chrani" (Rußland); „Jeszcze Polska nie zginęła" (Polen); „Deews, swehti Latwiju" (Livland); „Vårt Land" (Finnland); „Schleswig-Holstein, meerumschlungen", „Gott erhalte Franz den Kaiser", „Ich bin ein Preuße! kennt ihr meine Farben?", „Wo ist das Volk, das kühn von Tat" (Preußischer Volksgesang).

Dresden: Gabrieli-Feier. In der Kreuzkirche fand anläßlich der 350. Wiederkehr des Geburtsjahres Gabrieli's eine musikalische Vesper statt, in der eine Anzahl Kompositionen dieses Alt-Venezianers zum Vortrag kamen. Die Leitung lag in den Händen des Kantors der Kreuzschule, Musikdirektors Otto Richter. In warmem, farbenprächtigem Glanze strahlten zwei vom Kreuzchore gesungene sieben- und achtstimmige Psalm-Motetten Gabrieli's, aus dem 1. Bande der „Symphoniae sacrae" stammend, während eine von H. Riemann jüngst publizierte Sonata für drei Violinen, Violoncello und Orgel (aus „Canzoni e sonata a 3—22 vocum"), von Mitgliedern der Dresdner Hofkapelle gespielt, eine eigenartige, fast mystische Klangwirkung ausübte. Nicht geringeres Interesse bot ein dorisches Ricercare aus der Sammlung „Intonationi e Ricercari" (1593), das Alfred Sittard auf dem Jehmlichschen Orgelwerk vollendet darbot. Diese und ähnliche Stücke, ursprünglich für die kirchlichen Bedürfnisse von St. Markus in Venedig geschaffen, gaben nicht nur einen neuen Beweis von der überragenden Größe G. Gabrieli's als Kontrapunktikers, sie ließen auch erkennen, daß schon vor 300 Jahren eine Kunst geübt wurde, die gewisse „unendliche Melodieen", ja „Parsifal"-Klänge vorahnte. Nicht nur als Meister, der am Markstein einer Zeit alter Kunst einst geblüht hat, dessen Musikhimmel noch in tiefer, unbewölkter Bläue sich über uns ausgespannt, erscheint uns heute der jüngere Gabrieli, sondern zugleich als Vertreter des chromatischen Prinzips zugunsten eines lebensprühenden, leidenschaftlichen Ausdruckes, als ein Tondichter „neuzeitlicher" Observanz. Seine Werke verdienten wohl, in Kirchen und Konzertsälen viel öfter als bisher berücksichtigt zu werden.

Cincinnati: Die neubegründete Trio-Genossenschaft von Louis Victor Saar (Klavier), Gisela L. Weber (Violine) und Emil Knoepke (Cello) veranstaltete am 25. Februar ihren ersten Kammermusik-Abend mit folgendem Programm: Saint-Saëns (Trio Nr. 1, op 18), Saar (Sonate op. 44 für Violine und Klavier), Schubert (Forellen-Quintett). Bei diesem

wirkten mit Arthur Brand (Bratsche) und Gustav Liebholtz (Kontrabaß).

Mit dem Rezitator Joseph O'Meara veranstaltet Louis Victor Saar regelmäßige Melodramen-Abende, bei denen u. a. „Enoch Arden“, „Manfred“, „Das Hexenlied“ zum Vortrag kommen.

Mannheim: Am 15. März veranstaltete in der Trinitatiskirche der Organist A. Hänlein ein Orgelkonzert, dem das interessante Thema „Parallele Kompositionen von Joh. Seb. Bach und Max Reger“ zugrunde lag.

Nürnberg: Bayerisches Musikfest Pfingsten 1908. Am Sonntag kommen zur Aufführung: Bach (Ein feste Burg ist unser Gott), Beethoven (Missa solemnis). Am Montagvormittag findet Kammermusik statt, für den Nachmittag sind Volkslieder-Aufführungen und Orchester-Vorträge vorgesehen. Für Dienstag zeigt das Programm die B-dur Symphonie von Bruckner und Bruchstücke aus den „Meistersingern“. Die Leitung des ersten und dritten Tages hat Felix Mottl übernommen.

Paris: Im Trocadéro-Palast wird am 14. April durch die „Société J.-S. Bach“ zum ersten Male die Matthäus-Passion zur Aufführung gelangen.

Solingen: Der Städtische Gesangverein (Musikdirektor Paul Hoffmann) brachte am 8. März Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth“ zur Aufführung.

Stolp: Der Oratorien-Verein (Musikdirektor Gustav Boenig) brachte am 11. März zur Feier seines 25jährigen Bestehens das Oratorium „Die Kreuzfahrer“ von Niels W. Gade und „Die deutsche Tanne“ von Friedrich E. Koch zur Aufführung.

TAGESCHRONIK

Der für Ostern anberaumte IV. Musikpädagogische Kongreß in Berlin muß zwingender Gründe wegen auf Pfingsten verschoben werden. Er findet definitiv in den Tagen vom 7.—10. Juni statt. Die Tagesordnung bleibt dieselbe und gliedert sich in Vorträge, Referate, Kommissionsberichte und Demonstrationen. Dem Ausbau der Musiklehrerseminare, mit spezieller Wertung der musikwissenschaftlichen Disziplinen und ihrer Stoffverteilung auf die dreijährige Studienzeit, ferner den Reformen des Schulgesanges in besonderer Berücksichtigung der Ausbildung auf den Lehrerbildungsanstalten, der Beratung über die staatlichen und städtischen Fortbildungskurse, der Hallenser Prüfungsordnung, wird wieder ein breiter Raum gewährt. Berufene Fachvertreter sind für die Referate gewonnen. — Die Teilnahme an dem K ngreß ist kostenfrei. Anmeldungen sind baldmöglichst, und zwar nur schriftlich, an die Geschäftsstelle, Berlin W., Ansbacherstr. 37 zu richten unter Beifügung eines adressierten und frankierten Kuverts (Geschäftsformat).

Die Titel der Musiker. Über die Verleihung der Titel Musikdirektor und Professor an Musiker sind vom preußischen Kultusminister jetzt neue Grundsätze aufgestellt worden. Es geschah dies in einem Schreiben an den Senat der Königlichen Akademie der Künste in Berlin, der Vorschläge in dieser Beziehung gemacht hatte.

Der Titel „Musikdirektor" soll in Zukunft nur an Musiker verliehen werden, die eine gute allgemeine wissenschaftliche und gründliche musikalische Bildung besitzen und sich durch die Leitung bedeutender Musikaufführungen mit Erfolg bewährt haben. In der Regel sollen auch anerkennenswerte Kompositionswerke verlangt werden. Diese können aber ausnahmsweise durch besonders tiefe und umfassende musikalische Bildung oder durch ganz hervorragende Direktionsleistungen ersetzt werden. Der Professortitel soll an die Lehrer der Königlichen Hochschule für Musik und andere Musiker von hervorragender Bedeutung verliehen werden, die durch allgemeine und musikalische Bildung und ausgezeichnete Leistungen in weiten Kreisen Anerkennung gefunden haben. Die Verleihung kann erfolgen für ausgezeichnete Leistungen im Lehrfach, in der Komposition, in virtuosischkünstlerischer Betätigung als Sänger, Klavierspieler, Geiger usw., im Dirigieren und in der Musikwissenschaft. Beim Lehrfach wird eine langjährige, erfolgreiche und anerkannte Tätigkeit vorausgesetzt, beim Dirigieren eine längere Reihe von Aufführungen bedeutender Werke mit hervorragenden Organen, in der Musikwissenschaft die Veröffentlichung grundlegender Werke, die neue Tatsachen beibringen oder neue Anschauungen und Ausblicke eröffnen.

Das Mozart-Orchester in Berlin wird von der nächsten Saison ab unter der künstlerischen Leitung des Kapellmeisters Moritz Grimm, dem jetzigen ersten Dirigenten der Lortzing-Oper, sowie unter derjenigen des Kapellmeisters August Mondel stehen. Das Orchester wird, seinem künftig hauptsächlichen Wirkungskreise entsprechend, den Namen: „Blüthner-Saal-Orchester" führen.

Unter dem Namen The Musical League hat sich in England eine neue musikalische Gesellschaft gebildet, die nach dem Muster des Deutschen Tonkünstler-Vereins jährlich ein Musikfest mit Aufführungen neuer oder wenig bekannter Werke englischer oder ausländischer Komponisten veranstalten, ferner auf die lokalen und provinzialen Musikgesellschaften Einfluß nehmen und einen Ideenaustausch zwischen Komponisten, Künstlern und Musikliebhabern ermöglichen will. Präsident der Gesellschaft ist Edward Elgar, Vizepräsident Frederick Delius, Ehrensekretär C. Copeley Harding (Birmingham). Das erste Musikfest dieses englischen Tonkünstler-Vereins, das im Herbst in Manchester abgehalten wird, soll Dr. Hans Richter dirigieren.

Eine deutsche Operettengesellschaft unter Führung Direktor Ferenczys wird vom 1. Juli d. J. an im Odeontheater zu Buenos Aires gastieren. Von da wird die Gesellschaft weitere Gastspielreisen nach Montevideo und Porto Alegre unternehmen.

Die ausgedehnten Werkstätten der Pianofabrik Gaveau in Paris wurden durch Feuer zur Hälfte zerstört. Der Schaden wird auf mehrere Millionen geschätzt. Zweitausend Klaviere sind verbrannt.

In Paris führt seit kurzem gemäß einem Beschluß des Gemeinderates eine der Querstraßen der rue Octave Feuillet im 16. Arrondissement den Namen „rue Richard Wagner".

Vom Kuratorium des Dr. Hochschen

Konservatoriums in Frankfurt a. M. wird uns berichtet: An Stelle des scheidenden Direktors Prof. Dr. Bernhard Scholz wird am 1. September Prof. Iwan Knorr die Direktion von Dr. Hochs Konservatorium übernehmen. Prof. Knorr hat bereits während einer Reihe von Jahren nicht nur den größten Teil der Theorie- und Kompositionsklassen unterrichtet, sondern auch die Vorschule, sowie die Seminarklassen geleitet und Prof. Scholz in Fällen von Abwesenheit in den Direktionsgeschäften des Konservatoriums vertreten.

Am 11. März feierte der Königliche Musikdirektor Prof. Wilhelm Freudenberg in Berlin seinen 70. Geburtstag. Seit zwölf Jahren wirkt er als Chordirigent der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche und pflegt mit seinem Chore hauptsächlich den a cappella-Gesang. Auch als Komponist ist Freudenberg hervorgetreten. Er schrieb zehn Opern, ferner zahlreiche Lieder, Duette, Terzette, Chorgesänge, Motetten, Konzertstücke, Orchesterwerke u. a.

Max Fiedler von Hamburg ist zum Dirigenten des Bostoner Symphonieorchesters gewählt worden. Er wird im Herbst 1908 Hamburg verlassen, um sein neues Amt anzutreten, für das er sich vorläufig auf eine Saison (6 Monate) verpflichtet hat.

Der Oberregisseur der Leipziger Oper, Wilhelm v. Wymétal, ist von Weingartner als Oberleiter der gesamten Inszenierung für die Wiener Hofoper vom Herbst ab verpflichtet worden. Als neuer Leiter der Leipziger Oper ist Dr. Hans Löwenfeld von der Stuttgarter Hofoper engagiert worden.

Der Cäcilienverein in Frankfurt a. M. hat an Stelle des zurücktretenden Professors August Grüters zunächst für ein Jahr Willem Mengelberg zum Dirigenten gewählt.

Maestro Edoardo Vitale ist zum Orchesterdirektor der Scala, Vittorio Mingardi zum artistischen Leiter ernannt worden.

Frau Nadeschda Salina vom Kaiserlichen Opernhaus in Moskau (Sopran) hat sich nach 20jähriger erfolgreicher Bühnentätigkeit ins Privatleben zurückgezogen und widmet sich jetzt ausschließlich der pädagogischen Tätigkeit.

Hofopernsänger Karl Jörn in Berlin wurde vom Herzog von Sachsen-Altenburg die Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Alice Guszalewicz, die erste dramatische Sängerin der Kölner Oper, ist vom Herzog von Anhalt zur Kammersängerin ernannt worden.

Der Herzog von Anhalt verlieh Sigrid Arnoldson den Verdienstorden für Kunst und Wissenschaft.

Konzertdirektor Ferdinand Löwe in Wien erhielt vom Kaiser von Österreich das Ritterkreuz des Franz Josefs-Ordens.

Aus dem Inhalt der geschmackvoll ausgestatteten Mitteilungen No. 20 des Verlagshauses Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Groß-Lichterfelde, seien hervorgehoben die interessanten „Studien über das polyphone Hören“ von Robert Hövker, ferner Anzeigen älterer und neuer Verlagswerke von Hövker, Battke, Schröder, von Werken für den Klavierunterricht u. a.

TOTENSCHAU

In St. Petersburg † die hervorragende Klavierpädagogin Sophie Malesomowa, Lehrerin am Kaiserlichen Konservatorium, eine Schülerin Anton Rubinsteins.

Im Krankenhause in Linz † Eduard Pölz, früher Kapellmeister am Deutschen Volkstheater in Prag, an dem er seinerzeit eine Operette „Das Pensionat" zur Aufführung gebracht hatte.

Am 8. März † in Wien der Operettenkomponist Josef Stritzko, 47 Jahre alt.

In Leipzig † am 9. März die wohlbekannte, erst 46 Jahre alte Gesangslehrerin Louise Formhals, und am 11. März der 1859 zu Troppau geborene ehemalige Redakteur des „Chorgesang" und in Vereinskreisen hochgeschätzte Komponist verschiedener Männerchöre und der liebenswürdigen Singspiele „Das Rosel vom Schwarzwald", „Ein Tag im Pensionat", „Die Wilddiebe" und „Ein Studentenstreich", Franz Theodor Cursch-Bühren.

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

AUS DEM VERLAG

Victor Holländer hat soeben eine neue Operette „Schneider Fips", Text nach Kotzebue von Hans von Wentzel, vollendet, die vom Hoftheater in Weimar zur Uraufführung angenommen ist. Die Operette erscheint im Verlage von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

KONZERTE

Otto Goldschmidt, der Begleiter und Vertreter von Pablo de Sarasate, hat vom Ministre des Beaux-Arts in Frankreich die Autorisation zu zwei großen Konzerten am 7. und 14. Mai im Festsaal des Pariser Trocadéro erlangt. Zu diesen Konzerten ist der Madrider Komponist Ricardo Villa (Kapellmeister des Teatro Real) geladen, dessen Spanische Phantasieen, eine für Violine und die andere für Piano, daselbst aus der Taufe gehoben werden. Die Paten dieser Werke sind natürlich Pablo de Sarasate und die famose Pariser Pianistin Berthe Marx-Goldschmidt.

Pablo de Sarasate und Berthe Marx-Goldschmidt sind von dem Magistrat von Zaragoza zur Feier der hundertsten Jährung der Belagerung und Befreiung der Festung zu zwei Konzerten im Mai unter Leitung des Madrider Komponisten Ricardo Villa eingeladen worden. Im Juli nehmen beide Künstler an vier Festkonzerten in Pamplona teil, wo auf Veranlassung von Berthe Marx u. a. die Chorphantasie von Beethoven, und zwar zum erstenmal in Spanien, zur Aufführung kommt.

Das Schnirlin-Trio, bestehend aus Ossip Schnirlin (Violine), Severin Eisenberg (Klavier) und Fritz Becker (Cello) hat in Dresden in einem Kammermusik-Abend einen durchschlagenden Erfolg errungen. Das Programm bestand aus Trios von Brahms und Schubert und Sonaten von Mozart und Brahms.

Im „Theater des Westens“ gab am 18. März der in musikalischen Kreisen bestens bekannte Konzertsänger und Gesangspädagoge Gustav Friedrich einer Anzahl befähigter Kräfte seiner Gesangsschule Gelegenheit, zum erstenmal an die Öffentlichkeit zu treten. Die musikalische Aufführung stand unter des Königl. Kapellmeisters Dr. Karl Besls sicherer und anfeuernder Leitung. Ein gewiß seltener Fall, daß ein Privat-Gesangsinstitut mit einem derartig abgerundeten Ensemble und einem so anspruchsvollen Programm diesen wichtigen Schritt unternimmt. Von einzelnen Arien seien mit Auszeichnung diejenigen der Fides (Frl. Ries), Anna (Hans Heiling)(Frl. Hammerstein), Violetta (Frl. Waldmann) und des Sarastro (Ruckert) genannt. Größere Darbietungen boten Szenen aus „Zauberflöte“ „Freischütz“ und Verdi's „Don Carlos“. Die jungen Gesangskünstler legten ein rühmliches Zeugnis für ihren Meister ab und überraschten fast durchweg durch voll ausgeglichene Register, abgerundete Stimmen, edle Tonbildung, musikalische Erziehung mit tadelloser Atemtechnik, Gesangsfreudigkeit und sicheres Auftreten. Besondere Anerkennung fand als Pamina — sehr anmutig und eindrucksvoll — Agathe und Elisabeth von Valois — edel aufgefaßt — Fräulein Grethe Frische, eine offenbar hochtalentierte und schauspielerisch begabte Sängerin. Einen stimmgewaltigen Bariton und männlich hohe und herrliche Erscheinung besitzt Nicolaus Rheinfeld, der Philipp II. in Maske, Haltung und Spiel ergreifend darstellte, grau in grau, aber voller Charakter. Das prachtvolle, bis zur höchsten Steigerung fähige, gesättigte Organ erinnerte wiederholt schmerzlich, aber verheißungsvoll an den unvergeßlichen und noch nicht ersetzten Theodor Reichmann. Der junge Künstler schafft mit seltenen Mitteln und Hingabe aus dem vollen und wird im Auge zu behalten sein. Die Zuhörerschaft, unter welcher sich eine ganze Anzahl bekannter Bühnenkünstler, Komponisten und Kritiker befand, kargte nicht mit wohlverdientem Beifall.

g. S.



EINGELAUFENE NEUHEITEN



BÜCHER

Ottmar Rutz: Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme. (Mk. 5.—.) Verlag: C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München 1908.
Erich Kloß: Richard Wagner in seinen Briefen. Aus: Bücher der Weisheit und Schönheit, herausgegeben von Jeannot Emil Frhr. v. Grotthuß. (Mk. 2.50.) Verlag: Greiner & Pfeiffer, Stuttgart.
Emil Krause: Anleitung zum Studium der Musikgeschichte beim Unterricht. Selbstverlag, Hamburg 1906.
Franz Zimmermann: Einheitliche Gesangskunst. Verlag: Josef Singer, Straßburg i. E. und Leipzig 1908.
Meyers Großes Konversationslexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Band 17. (Mk. 10.—.) Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.
Adolphe Boschot: Un romantique sous Louis-Philippe. Hector Berlioz 1831—1842. D'après de nombreux documents inédits. (Fr. 5.—.) Verlag: Plon, Nourrit et Cie., Paris.
Alfred G. Aibert: „Moderne" Berliner „Gesangspädagogen"! Eine Kritik ihrer Theorie und Praxis (M. 1.—). Kommissionsverlag von Richard Rühle-Zechlin, Berlin.

MUSIKALIEN

August Halm: Kompositionen für Pianoforte. Heft II: Fuge in d-moll, Fuge in F-dur zu vier Händen (Mk. 3.50); Heft III: Bagatellen, Gavotte, Sarabande mit Variationen für Klavier (Mk. 3.50). Kommissionsverlag von G. A. Zumsteeg, Stuttgart 1907.
Th. W. Werner: Sechs Gesänge für eine mittlere Stimme und Klavier. (No. 1, 3 und 5 je Mk. 1.—, No. 2 und 4 je Mk. 1.50, No. 6 Mk. 0.80.) Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Tempelhof-Berlin.
Siegfried Wagner: „Sternengebot". In drei Akten und einem Vorspiel. Klavierauszug mit Text von Eduard Reuß. (Mk. 12.—.) Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.
Ulrich Hildebrandt: Marien Klage. Für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel. op. 10. (Mk. 1.—.) Verlag: H. Oppenheimer, Hameln.
Ludwig Mendelssohn: Schüler-Konzert für Violoncello mit Begleitung des Pianoforte. op. 213. (Mk. 2.50.) Verlag: Otto Junne, Leipzig.
Egon Hanns Epstein: Vier Gesänge. (je Mk. 1.—.) Verlag: Nickau & Welleminsky (früher C. A. Spina), Wien.
Albert Jarosay: Vier Gesänge für eine Singstimme. (je Mk. 1.—.) Ebenda.
Ary van Leeuwen: Vier Lieder für eine Singstimme. op. 21. (No. 1 und 3 je Mk. 1.50, No. 2 Mk. 1.25, No. 4 Mk. 1.—.) Ebenda.
Franz Suchy: Vier Lieder für eine Singstimme. (No. 1, 2 und 4 Mk. 1,25, No. 3 Mk. 1.—.) Ebenda.
Eduard Pilz: Caprice-Valse (As-dur) pour Piano. op. 10. (Mk. 2.—.) Ebenda.
Roderich Baß: Arabeske für Klavier. op. 29. (Mk. 2.—.) Ebenda.
Max Trümpelmann: „Dennoch" (Psalm 73, Vers 23—26). Motette für gemischten Chor. op. 28. (Partitur Mk 1.50.) Verlag: Hey'sche Buchhandlung, Mühlhausen i. Thür.
Max Schillings: Glockenlieder. Vier Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung von Orchester oder Klavier. op. 22. (Ausgabe mit Klavier je Mk. 1,50.) Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.
Heinrich G. Noren: Drei Lieder für Bariton mit Begleitung des Pianoforte. op. 25. (je Mk. 1.50.) Ebenda.
Josef Haas: Drei Präludien und Fugen für die Orgel. op. 11. (je Mk. 1.—.) Ebenda.
Aus den Klavier-Abenden von Eugen d'Albert. Mit kritisch-instruktiven Anmerkungen, Vortragszeichen und sorgfältigem Fingersatz. No. 12: W. A. Mozart: Rondo alla Turca aus der Sonate in A-dur. (Mk. 0.75.) No. 13: W. A. Mozart: Fantasie in c-moll. (Mk. 0.75.) No. 14: Ph. E. Bach: Phantasie in C-dur. (Mk. 0,90.) Ebenda.
Kurt Hösel: Acht Lieder für eine Singstimme und Klavier. (No. 1, 3, 4, 6, 7, 8 je Mk. 1.—, No. 2 Mk. 0.80, No. 5 Mk. 1.20.) Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.
Engelbert Humperdinck: Narrenlieder aus Shakespeare's „Was ihr wollt", mit Begleitung des Klaviers oder der Harfe oder der Gitarre. (Mk. 3.—.) Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

EINGELAUFENE NEUHEITEN (ferner):

Richard Röber: Geistliche Gesänge für gemischten Chor zum Gebrauche bei den Festen der evangelischen Kirche. op. 10, No. 3: Zum Reformationsfest, No. 4: Zum Totenfest, No. 5: Zum Weihnachtsfest, No. 6: Zum Neujahrsfest. (Partitur je Mk. 0.60.) — Zwei Lieder für gemischten Chor. op. 11. (Partitur Mk. 0.60.) Verlag: P. Pabst, Leipzig.

Hellmut Vaal: Zwei Männerchöre. op. 11. „Die Eine". op. 12. „Unter dem Busch der Rosen". (Partitur Mk. 0.60.) Ebenda.

Müllerhartung: „Thüringen, holdes Land", für Männerchor. (Partitur Mk. 0.40.) Ebenda.

Ignaz Herbst: Männerchöre. „Mittagszauber". (Partitur Mk. 1.—.) „Waldkirche". (Partitur Mk. 1.—) „Weihnachtszauber". (Mk. 0.60.) Ebenda.

Ernst Müller: „Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr". Choral-Kantate für Solostimme, Chor, Solo-Violine, Solo-Klarinette und Orgel. op. 33a. (Partitur Mk. 2.—.) Ebenda.

Oskar Brückner: Zwei Lieder für eine Singstimme, Violoncello und Pianoforte. op. 51. (No. 1 Mk. 2.—, No. 2 Mk. 1.80.) — Presto für Violoncello und Pianoforte. op. 52. (Mk. 2.50.) — Drei Stücke für Violoncello und Pianoforte. op. 53. (No. 1 Mk. 1.50, No. 2 u. 3 je Mk. 1.80.) Ebenda.

Max Papsdorf: Lieder und Gesänge. (No. 1 Mk. 0,80, No. 2 und 4 Mk. 1.20, No. 3 Mk. 1.—.) Ebenda.

Johannes Reinhard: Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 9, 12 und 14. (je Mk. 1.—.) Ebenda.

Günther Grenz: „Stimmungen" für Pianoforte. op. 13. (Mk. 2,30.) Ebenda.

Louis Pabst: „Nordische Sommernacht." Stimmungsbilder für Klavier. op. 41. (Mk. 3.—.) Ebenda.

Alois Reckendorf: Zwei Sonatinen für den Klavierunterricht auf der angehenden Mittelstufe. op. 24. (je Mk. 1.50.) — Charakterstücke in Tanzform für Pianoforte. op. 26. (No. 1, 3, 4 je Mk. 1.20, No. 2 Mk. 0.80, No. 5 Mk. 1.—.) Ebenda.

Ernst Toch: Melodische Skizzen für Klavier. op. 9 (No. 1, 4, 5 Mk. 1.20, No. 2 u. 3 Mk. 0.80.) — Drei Präludien für Klavier zu zwei Händen. op. 10. (Mk. 2.50.) — Scherzo für Klavier zu zwei Händen. op. 11. (Mk. 2.—.) Ebenda.

Moritz Vogel: Vier leichte Klaviersuiten nach Opernmotiven bearbeitet und zum Gebrauch beim Unterricht eingerichtet. op. 81. (je Mk. 2.—.) Ebenda.

Lena Stein-Schneider: Berceuse für Violoncell und Klavier. op. 52. (Mk. 1.50.) — Nocturne für Violoncell und Klavier. op. 53. (Mk. 1.50.) Ebenda.

Rudolf Johndorff: Ironisch-sentimentale Lieder nach Gedichten von Heinrich Heine für eine Singstimme und Klavier. (Mk. 2.50.) Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Hugo Kaun: Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 63. (No. 1, 4 und 5 je Mk. 1.—, No. 2 Mk. 1.50, No. 3 Mk. 1.20.) — Vier Klavierstücke. op 64. (No. 1 Mk. 2.—, No. 2, 3 und 4 je Mk. 1.50.) Ebenda.

Ernst Eduard Taubert: Suite No. 2 in F-dur. Sechs Tondichtungen nach J. W. v. Goethesehen Worten für Pianoforte. op. 70. (Mk. 5.—.) Ebenda.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 15. Jahrgang. Erster Teil. Jacob Handl (Gallus): opus musicum. Motettenwerk für das ganze Kirchenjahr. III. Teil: Von der Karwoche bis zum Dreifaltigkeitsfest. Bearbeitet von Emil Bezecny und Josef Mantuani. — 15. Jahrgang. Zweiter Teil. Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Vorläufer der Wiener Klassiker: Johann Adam Georg Reutter (der Jüngere), Georg Christoph Wagenseil, Georg Matthias Monn, Matthäus Schlöger, Josef Starzer. Bearbeitet von Karl Horwitz und Karl Riedel. Verlag: Artaria & Co., Wien 1908.

Ignaz Friedman: Cinq bagatelles pour Piano à deux mains. op. 20. No. 1: Preludio (M. 2.—), No. 2: Valse noble (M. 2.—), No. 3: Humoresque (M. 1.25), No. 4: Noël (M. 1.25), No. 5: Pastorale (M. 1.80), Verlag: A. Piwarski & Co. Krakau.

Johann Stamitz: Erste Sonate für Violine Solo mit Baß. Klavierpart ausgearbeitet und mit Vortragszeichen versehen von Rudolf Melzer. (M. 1.60) Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Erich Reichelt: Stimmungsbilder für Klavier zweihändig. Verlag: J. G. Walde, Löbau i. S.

DIE MUSIK

Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst.

Robert Schumann

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 14

Zweites Aprilheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



DIE MÜNCHNER AUSSTELLUNG UND DER MUSIKERVERBAND

von Paul Ehlers-München

In der lebensfrohen Stadt der Gemütlichkeit, in München, hat sich kürzlich eine sehr ungemütliche und, was mehr sagen will, äußerst bedenkliche Sache zugetragen, die, wie es scheint, sobald noch nicht zur Ruhe kommen wird und jedenfalls eine solch allgemeine Bedeutung besitzt, daß sie auch in dieser Zeitschrift betrachtet zu werden verlangt. In dieser Zeitschrift ganz besonders. Es handelt sich um die Affäre des früheren Kaim-Orchesters, jetzigen „Münchner Tonkünstler-Orchesters". Die Leser der „Musik" sind über die Angelegenheit durch die Münchner Berichte meines sehr geschätzten Kollegen Dr. Wahl unterrichtet, und ich will nur eine grundsätzliche Betrachtung daran knüpfen, weil sie Symptome zeigt, daß unser großes, blühendes deutsches Musikleben von einer schlimmen Gefahr bedroht wird, wenn nicht von vornherein kräftig gegen die Schädigungen angekämpft wird. Die Veröffentlichungen der „Deutschen Musikerzeitung" (des Organs des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes) und das vom Münchner Tonkünstler-Orchester verschickte, an Widersprüchen reiche Zirkular „An unsere Dirigenten", das eine Sympathiekundgebung von 82 Orchestern enthält, enthüllen sehr merkwürdige Anschauungen, die nicht unwidersprochen bleiben dürfen. Die „Musik" ist aufs tatkräftigste für die Verbesserung der Lage unserer deutschen Orchestermusiker eingetreten, sie hat mit den großzügigen, von lebhaftestem Mitgefühle durchwehten Aufsätzen Paul Marsops die Augen aller auf die in vielem geradezu unwürdigen äußeren Verhältnisse der Musiker gelenkt. Und gerade, weil sie in diesem Kampfe in der vordersten Reihe steht, weil sie mit dankenswertem Mute die Führung übernommen hat, deshalb muß auch von ihr aus die Warnung gegen unerhörte Übergriffe der Musiker erklingen. Daß der Verfasser des vorliegenden unliebsamen „Beitrages zur sozialen Lage der deutschen Orchestermusiker" kein Anhänger der Ausnützung wirtschaftlich Schwacher durch gewissenarme „Kapitalisten" ist, hat er mit seinem Aufsatze über die Chorsänger bewiesen[1]). Um so mehr aber

[1]) Vgl. Jahrgang VII, Heft 4 und 6. Red.

hofft er auch Gehör zu finden, wenn er an die Besonnenheit und Urteilsfähigkeit der deutschen Musiker appelliert und diese auffordert, sich nicht durch ein übel angebrachtes Solidaritätsgefühl dazu verführen zu lassen, eine Sache zu unterstützen, die keineswegs so günstig für das Orchester steht, das ihre Kameradschaft anruft. Leider hat es die berufene Vertretung des deutschen Musikerstandes, der Musikerverband, an der Fähigkeit, zwischen berechtigten und unberechtigten Ansprüchen und zwischen berechtigten und unberechtigten Kampfesweisen zu unterscheiden, bedenklich fehlen lassen und blindwütig die aufs schärfste zu verurteilenden Verstöße eines von agitatorischen Rädelsführern mißleiteten Orchesters verteidigt. Daß auf ihre gänzlich einseitige und darum fehlerhafte Darstellung hin eine Reihe von angesehenen Orchestern und Dirigenten irregeführt worden sind, ist sehr zu beklagen. Diese bedauerliche Tatsache macht es indessen noch mehr zur Pflicht aller Freunde der Ordnung und — vor allem! — der deutschen Kunst, gegen die Mißstände aufzutreten.

Die Sache ist ziemlich verworren; die verschiedensten Geschehnisse haben sich zu einem wüsten Welchselzopfe verknäult. Ursachen und Erscheinungen decken sich durchaus nicht, und es gehört einige Übung dazu, die Dinge zu überschauen. Innere Mißstimmungen im Institute des Hofrates Kaim bilden die eigentliche Grundursache des Zwistes, der sich jedoch weit über seine ursprünglichen Grenzen ausgebreitet und die Vorkommnisse, die hier zu betrachten sind, gezeitigt hat. Demonstrationen gegen die Kritik, gegen den ersten Dirigenten, Kontraktverletzung gegenüber dem Chef, Orchester-Volksversammlungen in sozialdemokratischem Stil, Proklamationen, unsinnig in der Form, wie im Inhalt: das sind die äußeren, wild durcheinander wirbelnden Ereignisse. Über den Streit des Orchesters mit seinem frühern Chef soll hier nur gesagt werden, daß die Verträge in der Tat eine Reihe sehr anfechtbarer Paragraphen haben, die zu beanstanden und zu bekämpfen die Musiker wohl recht hatten. Indessen ist dabei durchaus die Art zu verurteilen, wie das Orchester seine guten Ansprüche zu erstreiten versucht hat, und es berührt auch sehr eigentümlich, daß die Mitglieder, die doch jedenfalls beim Abschlusse mit Hofrat Kaim die Verträge vorm Unterschreiben genau gelesen haben werden, dieselben Kontrakte auf einmal für so verdammenswürdig erklären: man möchte meinen, sie wären, anstatt frei zu handeln, gezwungen worden, ins Kaim-Orchester einzutreten. Von Anfang an hat das Orchester, anstatt durch ruhige, anständige Verhandlungen sein Ziel zu verfolgen, terroristische Mittel gewählt, und keine noch so spitzfindige Auslegung hilft darüber hinweg, daß die Mannheimer Vorgänge zum mindesten eine Kontraktverletzung — einen Kontrakt-Bruch möchte ich es, um alle unnötigen Schärfen zu meiden, nicht nennen — bedeuten. Aber, wie gesagt, hiervon soll nicht gehandelt

werden; denn dies ist schließlich, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, mehr von lokalem Interesse. Für uns steht das Verhalten des Münchner Tonkünstler-Orchesters und des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes gegen den Musikausschuß der Ausstellung „München 1908“ zur Diskussion. Die Entstehungsgeschichte des ganzen Zwistes in allen seinen Haupt- und Nebendingen ist zudem vom Musikausschusse in einer Erklärung so vollständig dargelegt, daß wir sie nicht eigens zu erzählen brauchen. Nur das durchaus Notwendige sei daher erwähnt.

Der Musikausschuß, der aus Männern wie Siegmund von Hausegger, Max Schillings, Ludwig Heß, Hermann Bischoff und Ernst Boehe bestand, war der Ausstellungsleitung mit der ausdrücklichen Aufgabe, die Musik als Ausstellungsgegenstand im Sinne des Gesamtprogramms zu behandeln, angegliedert worden. Er hatte im Rahmen der Ausstellung, die die künstlerische Kultur der bayerischen Hauptstadt auf dem Gebiete des Handwerks, der Industrie und des Handels zeigen soll, die musikalischen Vorträge auf künstlerisch vorbildliche Art zu gestalten und zu regeln. Vom großen, die höchsten Güter unserer Kunst darreichenden Konzerte bis zur reinen Unterhaltungsmusik sollte alles künstlerischen, dabei jedoch von hyperästhetischer Engherzigkeit freien Zug haben; einige konzertreformatorische Ideen wollte man ebenfalls erproben; Ernstes und Leichtes, Strenges und Gefälliges war ausersehen worden, nach wohldurchdachtem Plane auch in der Musik zu zeigen, wie künstlerische Kultur beschaffen sei. Die Grundsätze, die sich der Ausschuß gestellt hatte, waren streng, und auszuführen waren sie natürlich nur mit vorzüglichen Kräften, namentlich mit einem wirklich leistungsfähigen Orchester. Dem Grundgedanken der Ausstellung entsprechend, die besondere Münchner Art hervorzuheben und nur Erzeugnisse Münchner Herkunft — nach Idee oder Gegenstand — zuzulassen, sah sich auch der Musikausschuß zur Ausführung seiner hohen Pläne nach einem Münchner Orchester um; nach der Lage der Dinge konnte er allein das Kaim-Orchester wählen, das zwar nicht den Anspruch erheben durfte, ein Orchester ersten Ranges zu sein, aber mit einigen Änderungen für die besonderen Zwecke herzurichten, vor allem auch durch die Ausstattung der Streicher mit Instrumenten aus der gleichen Fabrik klanglich bedeutend zu heben war. Nach unsäglichen Mühen kam mit Hofrat Kaim ein Vertrag zustande, nach dem die Ausstellungsleitung sein Orchester engagierte, und zwar mit der ausdrücklichen Bedingung, daß verschiedene Pulte für die Dauer der Ausstellung mit besseren Kräften zu besetzen seien — eine Aufgabe, die natürlich nur dem Inhaber des Orchesters zukam. Das Musikkomitee behielt sich die Prüfung der neu einzustellenden Musiker vor. Kein vernünftiger Mensch, auch kein vernünftiger Musiker, der seinen edlen Beruf nicht als Handwerk betreibt,

sondern meint, man müsse dazu wirklich „berufen“ sein, wird im Verlangen des Ausschusses etwas Unbilliges sehen; jeder mit Verstand Begabte muß im Gegenteil anerkennen, daß der Ausschuß geradezu verpflichtet war, das Orchester, das sich im Sommer einer besonders scharfen Kritik ausgesetzt sehen mußte, aufs möglichste zu vervollkommnen.

Um die Sachlage richtig zu beurteilen, muß man wissen, daß der Glaube an die außerordentliche Vortrefflichkeit des Kaim-Orchesters ein Aberglaube war, der hauptsächlich noch aus der Zeit stammte, da *Weingartner* mit seiner inneren und äußeren Überlegenheit die Musiker zu Taten fortriß, die über ihre eignen Kräfte gingen; auch die starke Suggestionskraft des Namens Weingartner aufs Publikum ist schuld daran gewesen. Daß manches der Besserung bedurfte, war keine Entdeckung des Musikausschusses, sondern war schon vor Jahr und Tag vom ständigen ersten Dirigenten, Herrn *Schneevoigt*, dem Inhaber mitgeteilt worden; schon lange vorher hatte er, allerdings ohne Erfolg, die Entfernung der paar Musiker verlangt, die auch dem *ganz unabhängig von ihm urteilenden* Musikausschusse als ungenügend erschienen waren. Auch die Kritik hatte mehrmals die Mängel, insbesondere der Bläser, gerügt, und zwar nicht nur ihre Unreinheit, sondern wiederholt auch andere technische Unzulänglichkeiten. Und die Kritik urteilte vollständig *unabhängig* vom Dirigenten sowohl, als vom Ausschusse. Man möchte meinen, daß solche, von drei untereinander freien Stellen gefällte Urteile auch für die Betroffenen etwas Überzeugendes haben müßten. Der Verlauf der Dinge hat gezeigt, daß diese Meinung irrig ist. Der Präsident des Musikerverbandes, der gewiß ein persönlich ehrenwerter Mann ist und sein Amt eifrig verwaltet, dem jedoch wohl keiner eine höhere Urteilskraft über die Leistungsfähigkeit eines Orchesters zusprechen wird, als den Herren Hausegger und Schillings, bestätigte dem Orchester in seiner Zeitschrift, daß es ausgezeichnet sei, und der Vorsitzende des Münchner Ortsverbandes, ein Orchestermusiker, erging sich dem Musikausschusse gegenüber in Lobeserhebungen des Orchesters. Allerdings, was verstehen denn auch solch armselige Musikanten wie Schillings und Hausegger vom Orchester? Da sind doch die Herren Präsidenten des Musikerverbandes und seiner Münchner Ortsgruppe ganz andere Sachverständige! Ich glaube, diese Gegenüberstellung der beiden in Frage kommenden „Autoritäten“ genügt für die Denkenden, auch unter den Mitgliedern des Musikerverbandes, sie von der Notwendigkeit zu überzeugen, das Vorgehen des Präsidiums noch einmal zu prüfen, ob nicht die Verhängung der Sperre über Kaim, vor allem aber über die Ausstellung „München 1908“, eine frivole Überschreitung der präsidialen Macht war, und ob nicht die so freudig und bereitwillig gesandten Geldspenden doch eine im Grunde unnötige Ausgabe gewesen sind.



Ich bin den Geschehnissen vorausgeeilt. Hofrat Kaim kündigte den Musikern, deren Pulte neu besetzt werden sollten, auf die ausgesucht ungeschickteste Art. (Nebenbei: die Kündigung wäre garnicht nötig gewesen, es hätte genügt, für die als ungenügend bezeichneten Musiker ein Sommerengagement zu suchen und die besseren Kräfte nur für die Ausstellung zu nehmen — falls es Kaim wirklich so schwer wurde, die Betroffenen zu entlassen.) Die nächste Folge war, im Zusammenhange mit einer in denselben Tagen erschienenen, übrigens sehr maßvollen und durchaus berechtigten Kritik, die bekannte Demonstration des Orchesters gegen den Kritiker der „Münchner Neuesten Nachrichten". Die Angriffe des Orchesters auf Schneevoigt und Kaim folgten. Die Ausstellungsleitung verlangte natürlich mit Recht Garantieen dafür, daß sich solche Auftritte im Sommer nicht wiederholten. Das Orchester und der Musikerverband erklärten sich mit den entlassenen vier Musikern solidarisch und drohten mit der Sperre, falls die Kündigung nicht rückgängig gemacht würde. Der Vertrag mit Kaim wurde gelöst, und die Sperre wurde, da Kaim die Entlassenen väterlich wieder aufnahm, einstweilen nicht verhängt. Sein Edelmut sollte ihm wenig nützen. Das Orchester, das schon gleich nach der antikritischen Demonstration in einer Versammlung mit der Aufkündigung des Verhältnisses mit Kaim und Selbstverwaltung geliebäugelt hatte, wartete auf die erste Gelegenheit, seinen Plan auszuführen. Diese fand sich auf einer Konzertreise in Mannheim. Es spielte dort aus Ranküne gegen seinen Dirigenten absichtlich ohne jeden Ausdruck, und Kaim sah sich veranlaßt, dem Wortführer — einem gewissen Panzer, der sich rühmen kann, trotz seiner jungen Jahre schon in 34 Orchestern gesessen zu haben, und der, obschon erst seit Oktober 1907 in Kaims Diensten, der böse Geist des Orchesters geworden ist — außerordentlich zu kündigen. Auch hier stellte sich das Orchester auf die Seite des Gemaßregelten. Der Bruch des Orchesters mit Kaim war damit besiegelt. Das Orchester fuhr nach München, überließ seinen Chef seinem Schicksal und schloß sich zum Tonkünstler-Orchester zusammen. Über Kaim wurde die Sperre ausgesprochen. Nicht über Kaim allein aber, sondern auch — und damit kommen wir zu dem in seiner Unglaublichkeit interessantesten Teil der Geschichte — über die Ausstellung! Und dieses, obgleich der Präsident des Verbandes dem Musikausschusse zugestand, daß die Ausstellung keine Schuld an den Mannheimer Vorgängen habe! Was war der Zweck der Sperre? Man wollte die Ausstellung durch dieses Mittel, dessen Unberechtigung jedem Unbefangenen ohne weiteres einleuchtet, gewaltsam zwingen, für die Ausstellung das Tonkünstler-Orchester zu engagieren, dasselbe Orchester also, das in seiner Gesamtheit der Musikausschuß abgelehnt hatte. Verhandlungen mit auswärtigen Orchestern




von Ruf, die der Ausschuß sofort nach der Lösung seines Vertrages mit Kaim eingeleitet hatte, mußten abgebrochen werden.

Der Musikausschuß mußte einerseits die Unmöglichkeit erkennen, seine schönen Pläne — für die, was äußerst bezeichnend für den Geist der Herren Musikerverbändler ist, weder das Tonkünstler-Orchester, noch der Präsident des Verbandes Verständnis besitzt — auszuführen, andererseits empfand er, daß er durch eine Unterwerfung unter die Forderung des Musikerverbandes eine Verrottung der musikalisch künstlerischen Verhältnisse Deutschlands sanktionieren würde. Er gab seine Entlassung, und München wird seine Ausstellungsmusik in der herkömmlichen Weise machen.

Es hätte keinen Zweck, die weitere Öffentlichkeit mit diesem Gegenstande zu behelligen, deckte das Verhalten des Musikerverbandes nicht auf, welche zersetzenden Anschauungen in aller Stille unter der Musikerschaft aufgewachsen sind und mit ihrem unheilvollen Wesen die deutsche Kunst ganz allgemein gefährden. Zum ersten Male sehen wir hier, wie die nackte, krasseste materielle Eigensucht und die Abwesenheit jeglichen künstlerischen Pflichtbewußtseins die Handlungsweise einer großen Künstler-Berufsgenossenschaft bestimmen. Wäre der Streit auf München beschränkt geblieben, so könnte man das unkünstlerische Vorgehen des kontraktbrüchigen Orchesters ignorieren und im Vertrauen auf den gesunden Geist des deutschen Musikers zur Tagesordnung übergehen. Dadurch jedoch, daß der Musikerverband ohne die in solchem Falle gebotene Sorgfalt eingehender Prüfung der Umstände die Sache des revoltierenden Orchesters zu seiner eigenen machte, daß er das ideale Streben bedeutender Musiker durch ungesetzliche oder doch terroristische Mittel lähmte, daß er rein künstlerische Absichten durch Maßregeln vereitelte, die nur in Lohnkämpfen bei Maurern und Zimmergesellen üblich, — durch alles dies hat die Angelegenheit ein Aussehen erhalten, das alle Musiker ohne Unterschied ihrer Stellung zwingt, sich aufs allerernstlichste damit zu beschäftigen. Die Gefahren, die in der stillschweigenden Duldung solcher Vorgänge liegen, hat ein „offener Brief" des Musikausschusses an die Dirigenten und Orchester überzeugend geschildert. Ich zitiere:

1. Kein Dirigent wird mehr sicher sein, ob es ihm erlaubt ist, einen als unzulänglich befundenen Musiker zu entlassen, ohne Gewaltmaßregeln von seiten des mit dem entlassenen Musiker paktierenden Verbandes zu riskieren. Die Entscheidung über die Zusammensetzung eines Orchesters soll künftighin nicht von den künstlerischen Erwägungen der hierzu berufenen Faktoren, sondern von rein sozialen der Musiker selbst, die in eigener Sache richten, abhängen.
2. Durch den Zusammenbruch eines Kunstinstituts kann ein anderes mit diesem in keiner Beziehung stehendes, hochbedeutsames künstlerisches





Unternehmen verhindert werden, die seinen Plänen genügenden Mittel frei zu wählen, es kann ihm ein die Protektion des Musikerverbandes genießendes Orchester mit der Pistole in der Hand aufgezwungen werden. Dieser Zwang wirkt in empfindlicher Weise auf die anderen Orchester zurück, denen ein freier Wettbewerb durch das Präsidium einfach verboten wird.

3. Wo die künstlerische Qualität allein ausschlaggebend sein soll, läßt der Verband nur soziale Erwägungen gelten. Dieser unkünstlerische und ausschließlich sozialistische Standpunkt ist geeignet, den Orchestermusiker in kürzester Zeit um die Früchte seines harten und mit tiefster innerlicher Berechtigung geführten Kampfes für die Ehre seines Standes zu bringen.

In diesen Sätzen ist klar ausgedrückt, wohin wir steuern, wenn die Prinzipien des Musikerverbandes Gewohnheitsrecht erlangen. Wir müssen auf Abhilfe sinnen, auf eine Schutzmaßregel gegen willkürliche und anmaßende Entscheidungen und Taten des Musikerverbandes. Hieran sind alle Musiker interessiert, namentlich die guten Orchestermusiker. Denn gerade die wirklich tüchtigen unter ihnen müssen wünschen, daß nicht Unfähige auf ihre Kosten geschützt werden. Sollten die Anschauungen des Verbandes Geltung gewinnen, so wird Deutschland in zehn bis fünfzehn Jahren mit Biermusikern übervölkert sein, und anstatt einer Hebung ihres Standes werden die Orchester im Gegenteil eine Degenerierung erleben. Wohin kommen wir, wenn nicht mehr die künstlerische Tüchtigkeit, sondern die gemeine Brotfrage den Ausschlag geben soll? Und ist es denn auch irgendwie gerecht, schwebende Streitfragen, wie die zwischen Kaim und dem Orchester und wiederum zwischen dem Musikausschusse und dem Orchester durch gänzlich einseitige Beurteilungen richten zu wollen und einfach durch eine plumpe Machtprobe zu lösen?

Dieser letzte Punkt gibt sogar die Erwägung ein, ob es nicht nötig und richtig wäre, gegen die Entscheidung des Verbandes noch nachträglich zu protestieren und sie einer strengen Untersuchung durch ein unparteiisches Kollegium zu unterwerfen. Zu den schlimmsten Folgen dieses Falles würde es zu zählen sein, versuchte man nun, einen Gegensatz zwischen Dirigenten und Orchestern zu konstruieren, eine Feindschaft zwischen den Kräften aufzurichten, die auf gemeinsames Wirken angewiesen sind. Es ist genug an den sozialen Kämpfen in der Industrie; von der Kunst wollen wir sie soweit wie möglich fernhalten. Ich würde es wenigstens als sehr beklagenswert erachten, führte das unsinnige und überhebende Benehmen des Musikerverbandes dazu, daß sich die Dirigenten und die Vorstände von Konzertinstituten, die in den weitaus meisten Fällen rein ideale Unternehmungen ohne Gewinnüberschuß, ja, gewöhnlich

mit starker Unterbilanz sind, nun zu einem „Arbeitgeber"-Verbande zusammentäten. Nein, wir wollen keinen Zwiespalt; gemeinsame Arbeit muß die Lösung finden. So wäre es denn wohl zu überlegen, ob man nicht — vielleicht unter Führung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins — einen Kongreß einberufen sollte, der erstens den bedauerlichen Münchner Fall nachzuprüfen, zweitens ein aus Vertretern der Orchestermusiker und der Konzertgesellschaftsvorstände oder der Dirigenten bestehendes Schiedsgericht zu ernennen hätte, das in ähnlichen Streitfällen bindende Urteile fällen müßte.

Inzwischen sei an die Künstler- und Standesehre der denkenden Orchestermusiker appelliert, eine schlechte Sache nicht deswegen zu unterstützen, weil sie von „Kollegen" gemacht wird, und eine Klärung des Falles zu verlangen unter der bestimmten Forderung, daß die Gegenseite frei und ungehindert zu Worte komme und beachtet werde. Bis jetzt hat nur die sozialdemokratische Partei aus der künstlichen Verwirrung der Gemüter Nutzen gezogen. Es war vorauszusehen, daß sie sich bedingungslos auf die Seite des Orchesters stellen würde, das mit der Veranstaltung von Streiks und Skandalszenen ganz und gar den Geschmack jener seltsamen Weltverbesserer, die immer nur für sich Freiheiten beanspruchen, sie aber nicht anderen zugestehen, zu treffen gewußt hat. Ihr Münchner Preßorgan hat denn auch nicht verfehlt, die Angelegenheit parteipolitisch auszuschlachten; für sie kommt die künstlerische Seite überhaupt nicht in Betracht, sie preist es nur, daß sich das Orchester eine „demokratische" Selbstverwaltung angeschafft habe. Die ganze Enge ihres Gesichtskreises offenbart sich wieder in der Auffassung dieses Falles. Es mag nützlich sein, ihr wenigstens in einem Punkte zu widersprechen: für die Öffentlichkeit ist es ganz fürchterlich egal, ob ein Orchester im Solde einer Gesellschaft oder eines Unternehmers steht oder ob es ein selbständiges Institut mit eigener Verwaltung bildet; es kommt allein darauf an, ob es ein leistungsfähiges Orchester ist, und ob es künstlerisches Ehrgefühl besitzt. Auch die politische Gesinnung des einzelnen ist natürlich gleichgültig, solange sie die ungeschriebenen Gesetze der gegenseitigen Achtung und der Kunst respektiert. Hiergegen aber hat das Tonkünstler-Orchester und mit ihm das Präsidium des Musikerverbandes gesündigt. Und darum ist es nötig, den Fall zur Sprache zu bringen und öffentlich zu prüfen.

Es gilt die deutsche Kunst, nicht die persönliche Ehre der einzelnen in den Streit verwickelten Männer, mögen sie nun auf dieser oder jener Seite stehen.





KAIMORCHESTER, AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1908 UND ALLGEMEINER DEUTSCHER MUSIKERVERBAND

EINE KLARLEGUNG

Im Februar vorigen Jahres erging von dem geschäftlichen Leiter der Ausstellung München 1908 an Siegmund von Hausegger die Einladung, ein Komitee einzuberufen, mit dem er die künstlerische Oberleitung der musikalischen Arrangements übernehmen möge. Die Tonkunst sei „mitprojektierter Ausstellungsgegenstand", besonders werde aber angestrebt, „die Münchener Tonkunst ... durch die Vornehmheit und Gediegenheit der Aufführungen darzutun". In einer mündlichen Besprechung mit dem Oberbürgermeister, dem Direktorium der Ausstellung und einer Reihe von Vertretern der Unterausschüsse legte Hausegger seinen Standpunkt dar, der allgemeine und bedingungslose Zustimmung fand. Entsprechend der Direktive des geschäftlichen Leiters, laut der die musikalischen Veranstaltungen der Ausstellung nicht dem Geldgewinne, sondern lediglich dem Ansehen und der Ehre des Unternehmens dienlich sein sollten, wurde neben dem Unterhaltungskonzert vor Restauration und der Bläsermusik im Freien eine Reihe von Symphoniekonzerten großen Stiles, sowie eine kleine Anzahl (5) von Kammermusik-Abenden vereinbart. Auf Grund der hierdurch gegebenen Dispositionen reichte Ende Mai das Musikkomitee dem Direktorium sein Arbeitsprogramm ein. Dieses kennzeichnete die gestellte Aufgabe darin, daß, getreu dem Sinne des ganzen Ausstellungsunternehmens als eines kulturellen, das kulturelle Moment der Musik in möglichster Reinheit darzustellen sein werde. Die innerliche Berechtigung wird bei jeder Art von konzertanter Darbietung durch ihre stilistische Besonderheit erwiesen werden müssen. Es waren demnach die stilistischen Grenzen zwischen dem, lediglich einer lauten Geselligkeit als belebendes Element dienenden Bläserkonzert im Freien und dem vornehmen Unterhaltungskonzert im geschlossenen Raume, zwischen dem, symphonischen Charakter tragenden Orchesterkonzert und dem intimen Kammermusik-Abend zu ziehen. Als das gemeinsame Grunderfordernis jeder Darbietung wurde aber möglichste künstlerische Vollkommenheit bezeichnet.

Auf dieser Grundlage schritt das Komitee an die praktische Ausführung. Zunächst galt es, ein Ausstellungsorchester zu gewinnen, das

allen, auch den höchsten Ansprüchen genügte. Da „München" ausgestellt werden sollte, kam vor allem das einheimische Kaimorchester in Betracht.

Dieses genoß einen glänzenden Ruf in Deutschland, leider ohne ihn in den letzten Jahren voll gerechtfertigt zu haben. Die vielen Schwierigkeiten, mit denen Kaim bei Führung seines Konzertinstituts zu kämpfen hatte, ließen niemals, auch zu Weingartners Zeiten nicht, ein völlig gleichwertiges, ausgeglichenes Ensemble zustande kommen. Doch war es der genialen Dirigentenkunst Weingartners meist gelungen, diese Mängel zu verdecken. Der anstrengende Dienst, die kleinen Gagen, sowie die tatsächlich sehr harten Kontraktbestimmungen, besonders bezüglich Krankheitsfalles, einerseits, andrerseits der taktische Fehler, daß Kaim in künstlerischen Fragen fast stets für sein Orchester gegen den Dirigenten, sowie gegen oft wohlberechtigten Tadel der Kritik Partei nahm, führten einen schon zu Weingartners Zeiten beginnenden Rückgang in den Leistungen, sowie eine zunehmende Mißstimmung des Orchesters herbei, die sich in lässiger Pflichterfüllung, sowie in sich lockernder Disziplin äußerten.

Das alles war dem Komitee nicht verborgen geblieben. Es galt demnach, sich vor Vertragsschluß den notwendigen Einfluß auf die für die Ausstellung wünschenswerte Qualität des Mitgliederstandes, sowie auf Innehaltung gewissenhafter Disziplin zu sichern. Unsere dahingehenden Bemühungen begegneten bei den Verhandlungen dem heftigsten Widerstande von Hofrat Kaim, der dem Musikkomitee lediglich die Rolle eines ihm zur Seite stehenden Badekommissariates (nach dem Muster von Kissingen) zugewiesen haben wollte, was sich mit der von uns selbständig und auf eigene Verantwortung durchzuführenden Aufgabe nicht wohl vertrug. Endlich gelang im August der Vertragsabschluß, nach dem Kaim dem Musikkomitee das Recht einräumte, die Entlassung von nicht genügenden Mitgliedern zu verlangen, soweit ihm selbst dies seine Verträge mit den Musikern gestatteten. Am empfindlichsten waren die Mängel des Orchesters beim Holzbläserensemble, weshalb das Komitee die Neubesetzung von vier Holzinstrumenten für die Zeit der Ausstellung beantragte. Es wäre natürlich Herrn Hofrat Kaim unbenommen geblieben, die vier Musiker, falls sie nach seiner Anschauung genügten, zu veranlassen, ein Sommerengagement zu suchen, wie es ja zahlreiche Orchestermitglieder tun, und sie im Herbst wieder zu engagieren. Er entließ sie aber am 1. Januar vollständig, hierdurch unserem Urteil zustimmend, wälzte jedoch den Musikern gegenüber alle Verantwortung auf uns ab. Dies war ein ebenso bequemes, wie unkorrektes Verfahren. Die Früchte desselben zeigten sich alsobald. Eine zur selben Zeit in den „Münchner Neuesten Nachrichten" erschienene, die Mängel des Orchesters, die sich jedem mit Ohren begabten Hörer unabweislich aufdrängten, abfällig beurteilende Kritik wurde gänzlich grundlos




mit unserem Antrag in Zusammenhang gebracht. Das Orchester, nnter der Fiktion einer gegen es gerichteten Machenschaft stehend, ließ sich zu einem 25 Minuten dauernden Skandal gegen den Kritiker der „M. N. Nachrichten" hinreißen, wie es scheint, keineswegs gegen den Willen seines Chefs. Außerdem drohte der Musikerverband ans Berlin mit der Sperre über Kaimsaal und Ausstellung, falis die — künstlerisch wie formeil voilkommen rechtiich gekündigten Musiker — nicht sofort wieder engagiert würden. Der böse Geist hatte nun von dem Orchester Besitz ergriffen. Störendes Anzischen des eigenen Dirigenten während der Beifaiiskundgebungen des Publikums, passive Resistenz, Znsammenschinß zu einer gegen den eigenen Chef gerichteten Organisation, dies aiies waren Dinge, die das Orchester ais für die künstlerische Aufgabe der Ausstellung absolut ungenügend erkennen ließen. Dies und andere sich der Öffentiichkeit entziehende Gründe veraniaßten die mit nns sich voilkommen solidarisch erkiärende Ausstellungsleitung, eine gütliche Lösung des Vertrages mit Kaim herbeizuführen. Unmittelbar nachher wurde uns über den seit Herbst rapiden Rückgang des Orchesters neuer Aufschluß: Kaim hatte im Oktober vorigen Jahres, also nach Abschiuß seines Vertrages mit der Ausstellung, nicht weniger als viernndzwanzig neue Musiker engagiert, ohne uns davon Mitteilung zu machen, nnd ohne uns zu der kontraktiich ausbedungenen Teiinahme am Probespiel einznladen. Aiso fast die Häifte des Orchesters waren gar nicht mehr die für die Ausstellung engagierten Mitgliederi

Da Kaim sofort nach seinem Rücktritt vom Vertrage die vier Mitglieder wieder aufnahm, kam es diesmal nicht zur Verhängung der Sperre.

Das Musikkomitee trat nun unverzügiich mit auswärtigen hervorragenden Orchestern in Unterhandiung. Es kam mit einem der ersten Hoforchester Deutschlands fast zum Abschluß, als Ereignisse im Kaim-Orchester eintraten, die, so unerwartet und ungewöhnlich ihre Form war, doch sich seit langem im Schoße des Institutes vorbereitet hatten. Das Kaim-Orchester hatte als Haupt Herrn Panzer gewählt, einen Mann von etwa 32 Jahren, der, erst seit letztem Herbst dem Orchester angehörend, sich seltsamerweise rühmt, schon in 34 Orchestern engagiert gewesen zu sein. In diesem mindestens höchst unruhigen Geiste sah Kaim den Vater der in der Verbandszeitung offen ausgesprochenen Idee einer Trennung des Orchesters von seinem Chef und der Gründung einer Selbstverwaltung, sowie den Anstifter der sich stets steigernden Gärung. Gelegentlich eines Gastkonzertes in Mannheim kündigte er ihm außerordentlich, worauf das Orchester die Rücknahme der Entlassung kategorisch forderte, widrigenfalls mit dem Streik drohend. Kaim erklärte jeden, der nicht spiele,

für kontraktbrüchig und deshalb entlassen, was zur Folge hatte, daß das ganze Orchester ihm einfach nach München durchbrannte.

In dem Streit zwischen Hofrat Kaim mit seinem Orchester irgendwie Partei zu ergreifen, liegt uns fern. Nur so viel, daß wohl auf beiden Seiten Ursache zur Klage war. Aber der Tatbestand, der sich jedem objektiven Beobachter bietet, ist: das Orchester, seit Jahren in Disziplin und Leistung zurückgegangen, hat für die Kundgebungen seines Willens Formen gewählt, die bisher in der Konzertgeschichte überhaupt noch nie da waren, und die im Interesse des Musikerstandes als einer Künstlerkorporation gänzlich unwürdig, auf das allerschärfste zu mißbilligen sind. Es hat durch die ergriffenen Mittel eklatant dargetan, daß es hohen Aufgaben, die durch einen ernsten künstlerischen Geist getragen sein müssen, in keiner Weise gewachsen ist. Die versäumte Ablehnung eines solchen Orchesters von seiten des Musikkomitees wäre als grobe Pflichtverletzung, ja, als direkte Vereitelung des musikalischen Planes zu bezeichnen gewesen.

Dieses Orchester schloß sich in München zu einer neuen Gründung unter dem Namen „Münchener Tonkünstler-Orchester" zusammen.

Dies alles hätte der Ausstellung, die mit den letzten Vorgängen in gar keiner Beziehung stand, gleichgültig sein können, wenn nicht der Musikerverband über Kaim-Institut und Ausstellung die Sperre verhängt hätte, die jedem Verbandsmitglied ein Engagement an einer der beiden Stellen strikte verbot. Unsere Verhandlungen mit dem zum größten Teile dem Verbande angehörenden Hoforchester wurden hierdurch hinfällig. Diese Maßregelung der Ausstellung durch das Verbandspräsidium geschah eingestandenermaßen nicht etwa wegen irgendeines Verschuldens — von einem solchen sei keine Rede —, sondern zu wirtschaftlichem Schutze des Tonkünstler-Orchesters. Denn als Ausstellungs-Orchester dürfe niemand anderer engagiert werden als die „Tonkünstler". Gestützt auf diese unerhörte Repressalie des Verbandes, boten sich diese tatsächlich der Ausstellung an, dieselben, die wegen disziplinärer und künstlerischer Unzulänglichkeit wenige Wochen vorher abgelehnt worden waren. Allerdings stellten sie als Gewähr dafür, daß die gerügten Demonstrationen sich nicht wiederholen würden, eine Kaution bis zur Höhe von 120000 Mk. in Aussicht und gestanden die Entlassung einiger Mitglieder zu. Allein, kann es eine Sicherstellung geben gegen die seelischen Schäden, die jahrelange Unzufriedenheit und bis zur Auflösung aller Ordnung gesteigerte Disziplinlosigkeit hervorrufen? Kann eine Kaution das Wunderwerk zustande bringen, daß die zahlreichen minderwertigen Kräfte des Orchesters nun plötzlich über ihr eigenes künstlerisches Vermögen hinauswachsen, andere Musiker werden? Ultra posse nemo

tenetur. Vor allem aber: durfte unter dem unwürdigen Drucke der Sperre überhaupt verhandelt werden? Das Musikkomitee erklärte, mit dem Tonkünstler-Orchester in keiner Weise paktieren zu können. Die Ausstellungsleitung verlangte, daß die Sperre, sollte überhaupt verhandelt werden, erst aufgehoben werde. Sie wurde nach persönlicher Intervention des Oberbürgermeisters aufgehoben, aber mit der ausdrücklichen Bedingung, daß mit keinem anderen Orchester irgendwelche Verhandlungen angeknüpft werden, und daß die Sperre sofort nach etwaigem Scheitern des Engagements wieder eintrete. De facto war mithin die Ausstellung nach wie vor gesperrt. Sie sollte also gezwungen werden, für die Erhaltung dieses ihr nicht genehmen Orchesters aufzukommen. Dabei veranlaßte dieses Orchester aber keineswegs die Not, in München zu bleiben; denn in einem Zirkular an die Orchester Deutschlands erklärte es ausdrücklich: „Obwohl es bei unserer Auflösung jedem von uns ein leichtes gewesen wäre, da oder dort ein Unterkommen zu finden, so haben wir doch den schwierigen Pfad zur Konstituierung eines Orchesters mit Selbstverwaltung gewählt." Uns teilte das Orchester durch seine Vertrauensmänner in mündlicher Besprechung mit, es könne auch ohne das Engagement in der Ausstellung ein Jahr lang ruhig aushalten. Das Ansinnen der Ausstellungsleitung, einen Tausch mit dem Wiener Konzertvereinsorchester in der Weise zu versuchen, daß dieses in der Ausstellung spiele, die „Tonkünstler" statt seiner nach Kissingen gingen, wurde rundweg abgelehnt. Man sieht also, nicht eine Frage der Not, sondern eine Machtfrage bedeutete das brüske und selbstherrliche Vorgehen des Verbandspräsidiums. Einem solchen sich zu beugen, wäre für das Musikkomitee eine Gewissenlosigkeit gegen die einschneidendsten Interessen des deutschen Kunstlebens gewesen. — Aus diesen Erwägungen mußte ein Engagement des Tonkünstler-Orchesters unseren Rücktritt zur Folge haben. Wir versäumten aber nicht, der Ausstellung andere Wege, ein Orchester zu gewinnen, vorzuschlagen. Diese wurden jedoch, als für die sonstigen Interessen des Unternehmens nicht opportun, abgelehnt. Das Direktorium versuchte einen Kompromiß in der Art, daß 30 Mitglieder des Tonkünstler-Orchesters und 30 auswärtige Musiker zu einem Ausstellungsorchester vereinigt würden. Auch dies lehnte das Tonkünstler-Orchester ab; es müßten mindestens 42 Mitglieder engagiert werden, von einem Rücktritt des Herrn Panzer, des spiritus rector aller Skandalszenen, könne keine Rede sein. Die Unmöglichkeit, auf derartig kategorisch gestellte Bedingungen einzugehen, veranlaßte das Direktorium, auf das Engagement eines ständigen Ausstellungsorchesters und somit auf die Durchführung des musikalischen

Programms zu verzichten. Damit war der Wirkungskreis des Musikkomitees gestrichen, weshalb wir von unserem Amt zurücktraten. Man will nun sich hauptsächlich mit Militärmusik und gelegentlichen Gastspielen größerer Orchester behelfen; allerdings sollte sich unter diesen auch das Tonkünstler-Orchester befinden. Wie richtig aber die Öffentlichkeit in München das Verhalten dieses Orchesters beurteilt, findet seinen Ausdruck darin, daß sämtliche Zeitungen mit Ausnahme der sozialdemokratischen „Münchner Post" bis auf weiteres die Veröffentlichung von redaktionellen Ankündigungen oder Besprechungen des Tonkünstler-Orchesters verweigern.

Das Fazit der Begebenheiten ist: der Ausstellung „München 1908" wurde die Durchführung eines kulturell hoch bedeutsamen Teiles ihres Programms durch die beispiellos eigenmächtige und im höchsten Grade ungerechte Handlungsweise des Musikerverbandes verwehrt. Der Verband, mit dessen Bestrebungen zur Hebung der sozialen Lage der Orchestermusiker an sich jeder Einsichtige volle Sympathie haben mußte, hat einen Weg eingeschlagen, auf dem kein Künstler wird folgen dürfen. Denn wenn statt der künstlerischen und im wohlverstandenen Sinne sozialen rein sozial-parteiliche Gesichtspunkte maßgehend sein sollen, wenn es einem Unternehmen von der Bedeutung der Ausstellung verwehrt sein soll, ein Orchester nach seiner Qualität zu wählen, nur weil der Verband es so will, dann wird in Bälde in unser Musikleben der Klassenkampf getragen, statt eines Zusammenschlusses aller Künstler werden wir auch hier Arbeitgeber und Arbeitnehmer in einem die Kunst mordenden Ringen sich gegenseitig bekriegen sehen. Die Übertragung des sozialdemokratischen Prinzips auf die gänzlich anders gearteten künstlerischen Verhältnisse im Interesse der Kunst mit allen Kräften zu verhindern, wird Aufgabe aller Künstler, zuerst aber der Orchestermusiker selbst sein. Sie hätten allen Anlaß, gegen ein Präsidium zu protestieren, das ihre Sache so übel berät. Dem guten Musiker müssen die Wege geebnet werden, nicht jedem Musiker schlechthin; ihn in seinem harten Kampfe zu unterstützen wird nach wie vor Sache jedes rechtlich Denkenden sein. Bestrebungen des Verbandes, die dahin gehen, werden jederzeit der wärmsten Sympathie und Unterstützung sicher sein müssen. Sozialparteilicher Terrorismus aber hat im Bereiche der Kunst nichts zu suchen.

Siegmund von Hausegger   Professor Max Schillings
Hermann Bischoff   Kammersänger Ludwig Heß   Ernst Boehe



ARTURO TOSCANINI

von Paul Marsop-München



Binnen kurzem wird die italienische Opernbühne einen schweren Verlust erleiden: auch **Arturo Toscanini**, zurzeit der beste Musiker seines Vaterlandes, folgt den Lockungen der Dollarleute. Es ist keiner da, der ihn an den Stätten seiner bisherigen Wirksamkeit auch nur annähernd zu ersetzen vermöchte. Man hat in ihm einen künstlerischen Erzieher von hervorragender Bedeutung zu sehen. Mußte Italien nach dem Tode Verdi's sich mit kompositorischen Begabungen bescheiden, die nicht über die Talenthöhe hinauswuchsen, so konnte es sich in Toscanini doch wenigstens eines Dirigenten rühmen, aus dem hin und wieder Geniefunken sprühten. Eines, der zu den seltenen Naturen gehört, die nachschöpferische Potenz, Energie und organisatorische Gewalt in sich vereinigen. Intuitiv gewann er mit dem Geist der Wagnerischen Epoche so enge Fühlung, als das einem romanischen Temperament wohl überhaupt gelingen mag. Von diesem Geiste mächtig angeregt, begann er den Reformhebel anzusetzen. Ein Stück Hans von Bülow, ins Südlich-Brünette abgewandelt. Feurig, feinnervig, frauenhaft erregbar, unerbittlich streng gegen sich und andere, stets einen Blitz im Auge und einen Fluch auf der Zunge, setzt er das, was früher regelmäßig, heute weniger häufig an deutschen Kapellmeistern als Gewissenhaftigkeit zu loben war und ist, von ungefähr in Fanatismus um. Letzthin kam ich vormittags gegen elf Uhr in die Mailänder „Scala". Nachdem ich mir mein Billett für die Abendvorstellung gekauft, wandte ich mich an den Hauswart mit der Bitte, mich die unlängst veränderte Orchesteranlage sehen zu lassen. „Bedaure sehr, im Augenblick geht es nicht: Toscanini probt. Bitte sprechen Sie im Laufe des Nachmittags wieder vor." Um vier war ich abermals zur Stelle. „Tut mir ganz ungemein leid: die Probe ist noch nicht aus."

Ab und zu leitete der Maëstro eine Stagione im Turiner „Teatro Regio", im „Communale" von Bologna, im „Carlo Felice" von Genua; überall bahnte er mit seinem Können und seiner Energie dem Fortschritt den Weg. Das Beste seiner Liebe aber wendete er an die „Scala". Ich hörte dort im Laufe der Jahre unter seiner Leitung fast alle Dramen Wagners, eine ansehnliche Reihe Donizetti'scher, Verdi'scher und jungitalienischer Opern. Nie verließ ich das Haus, ohne lebhaft angeregt zu sein und vornehmlich in Hinsicht auf Direktionstechnik ein gut Teil gelernt

zu haben. Heuer waren mir die „Götterdämmerung", Ponchielli's „Gioconda" und Charpentier's „Louise" beschieden. Meine prinzipiellen Einwände gegen Aufführungen des „Ring"-Zyklus, der „Meistersinger", des „Tristan" in italienischer oder französischer Vernledlichung hab' ich — auch an dieser Stelle — oft genug entwickelt. Die deutsche Sprache mit ihrer Wucht, ihrer Härte, ihrer herbkräftigen Schönheit, mit ihrem versonnenen Tiefton und ihrer Bildhaftigkeit ist die Seele des Wagnerischen Kunstwerkes; die deutsche Empfindung die Seele des Wagnerischen Orchesters. Seelen lassen sich nicht austauschen. Und dennoch dünkt mir die Wagner-Interpretation Toscanini's nicht nur belehrsam, sondern in ihrer Art auch vielfach erfreulich. Weil sie auf einer exemplarischen Genauigkeit der Vorbereitung beruht, die bei uns — wenn man allenfalls von den Bayreuther Festspielen absieht — schon halbwegs zur Mythe wurde. Es muß der Wahrheit gemäß ausgesprochen werden, daß der von Toscanini geschulte Instrumentalkörper in der Präzision der Einsätze wie in der Sauberkeit und Ebenmäßigkeit der Phrasierung das Wiener wie das Berliner, das Münchner wie das Dresdner Hoforchester schlägt. Kein Zweifel: die Großzügigkeit der Linienführung eines Felix Mottl bedeutet für uns etwas Höheres. Doch es gab einmal eine Zeit, in der bei deutschen Darstellungen der „Götterdämmerung" bedeutende Auffassung und sorgsamste Ausfeilung selbst der kleinsten rhythmischen und dynamischen Werte verschwistert waren. Sie ist, so scheint es, entschwunden. Was trägt die Schuld daran? Hauptsächlich unser sich immer mehr geschäftsmäßig anlassender Opernbetrieb: die unsinnige Häufung der Aufführungen, die, bei täglich wechselnden Aufgaben, ein ausreichendes Vorstudieren und Nachprüfen ausschließt, die Abwerkelung und gewerbsmäßige Ausschlachtung dessen, was als ausnahmsweise zu bietendes Festspiel gedacht ist, im heruntergehaspelten Alltagsspielplan. Man kann nicht jeden zweiten Tag begeistert sein, man kann auch nicht jeden zweiten Tag innerhalb eines riesenweit gespannten Rahmens dreitausend technische Einzelheiten peinlich streng nach der Vorzeichnung ausschattieren. Der Kapellmeister wie der Instrumentalist greift schließlich gezwungenermaßen zum Maurerpinsel. Es ist betrüblich, daß man heute nach Mailand reisen muß, um den Brünnhilden-Doppelschlag von Streichern und Holzbläsern gleichartig behandelt, um die Tuben tadellos rein und haarscharf auf den Schlag einsetzen zu hören. Es ist eine Ironie des Schicksals, daß bei der Möglichkeit ungestörter Vorbereitung die Autorität und der schier unendliche Probenfleiß eines Italieners sogar mit offenem, wenn auch tiefer gelegten Orchester öfters den vollkommenen Ausgleich zwischen vokalen und instrumentalen Faktoren zustande bringen, auf den wir mit und ohne „mystischen Abgrund" wohl bald vollends verzichten werden.

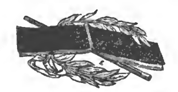
Doch nicht allein den musikalischen Teil der Aufgaben, die er sich stellt, beherrscht Toscanini meisterlich — bis zu dem Grade, daß er alles und jedes, den „Tristan" wie die „Salome", den „Falstaff" wie die „Butterfly" mit souveräner Sicherheit auswendig dirigiert. Er leistet auch als neuzeitlich gestaltender Mann der Szene recht Beträchtliches. Allen einheimischen Überlieferungen entgegen geht er auf einheitlich dramatische Wirkungen geschlossener Akte aus. Als ihn der Mob einmal durch Entfesselung eines Höllenlärms dazu zwingen wollte, die „Lodernden Flammen" des „Trovatore" wiederholt aufzüngeln zu lassen, warf er den Taktstock hin, fuhr stracks fünfzig Meilen gen Süden und kehrte nicht eher an das Pult der „Scala" zurück, als bis er die Zusicherung des Verwaltungsrates in der Tasche hatte, sich in Zukunft über Dacapowünsche kurzerhand hinwegsetzen zu dürfen. Etwas Unerhörtes für italienische Verhältnisse![1]) Wie die Claque, so hat er auch die Snobs gebändigt. Allem Widerspruch der erbeingesessenen Logeninhaber zum Trotz befahl er, den Zuschauerraum zu verdunkeln, und zwar vom ersten Takte der Ouvertüre oder des Vorspiels an! In Deutschland wird die Ouvertüre vielfach noch „bei festlich beleuchtetem Hause" gespielt, als ob sie mit der ihr folgenden Oper nichts zu tun hätte — damit es den Zuschauern doch vergönnt ist, die mimischen Fertigkeiten des Dirigenten zu bestaunen. Im Weiteren ersetzte Toscanini den Vorhang durch die sich teilende Gardine, drang darauf, daß die technischen Kräfte der „Scala" sich mit dem Dekorations-, Beleuchtungs- und Maschinenwesen des Bayreuther Festspielhauses, der Münchner und Pariser Bühnen vertraut machten, drillte den Chor so lange, bis er aus einer rohen, blöden, nach dem Lineal gerichteten Statistenmasse zu einem individuell frischen Mitspieler wurde, und gewöhnte es schließlich den eitelsten Solisten ab, die Zuschauer en face anzusingen. Fast trieb er den Stimmprotzen auch die landesübliche Untugend aus, auf den Fermaten zu übernachten. Und das wesentlichste: er baut den gefühlsmäßigen, den dramatisch belebten Vortrag stets auf der Grundlage unerschütterlicher Korrektheit auf. Der geringste Notenwert muß plastisch hervortreten. Ohne Elastizität und Grazie der Stabführung irgendwie vermissen zu lassen, schlägt er in den breiten Kantilenen Bellini's unentwegt die vier Viertel aus. Wehe dem, der ihm nicht gehorcht! Er duldet keinen Widerspruch; er ist gefürchtet. Das hat in der Theatersphäre zehnmal mehr für sich, als beliebt zu sein. Auf und vor der Bühne setzt sich nur der durch, der mit einem eisernen Besen kehrt. Freilich darf solch Gerät nicht ein Dilettant qua Intendant handhaben, sondern

[1]) Bei einer jüngst in Parma vonstatten gegangenen „Tristan"-Aufführung mußte die bereits im Liebestode dahingeschiedene Isolde künstlich wiederbelebt werden und ihren Schwanengesang repetieren.

allein der leitende Künstler. Ich wünschte, wir hätten gegenwärtig bei uns zwei bis drei solcher Aufrechter, Steifnackiger! Oder sollte die Eselshaut Basilio's die für einige Kapellmeister vorgeschriebene Hoftracht sein?

Hätte sich Toscanini dazu entschlossen, in seiner Heimat auszuharren, so würde der Ernst seiner Arbeit mit der Zeit wohl auch das kompositorische Schaffen Italiens beeinflußt haben. Ähnlich wie die Pflichttreue Hans von Bülows und sein liebevolles Ausschleifen jedes Details sich noch heute in den Partituren der Besten unserer zeitgenössischen einheimischen Tonsetzer spiegeln — schlechte Psychologen nennen das Luxuswut, was teils die Fülle der naturgemäß in jedem Lenz frei ausschießenden Frühlingstriebkraft offenbart, teils das spezifisch Deutsch-Dürerische Genie des Feinfleißes zeigt. Mit dem Scheiden des hochbegabten Italieners wird anderseits nicht wenig von seinem nachschöpferischen Werke abbröckeln. Denn in welcher Gestalt sich der Fortschritt auch nur immer kundgebe: er ist nie der Niederschlag rein theoretischen Grübelns, sondern strahlt von der produktiven Persönlichkeit aus und bleibt an diese gebunden. Immerhin wird die eindringlich vorgetragene reformatorische Lehre jenseit der Alpen fortwirken. Für uns aber ist die Erkenntnis das Wichtigste, daß ein Toscanini aus italienischem Boden überhaupt hervorwachsen, und daß dieser Musiker von unverfälscht welschem Blute die legitimen Erben des Wagnerischen Geistes in Manchem beschämen konnte. Habt acht!

Unsere Blicke wenden sich der Szene zu, vor der der Rüstige, Tatenfrohe demnächst sein Lebensschiff verankern will: sie haften am „Metropolitan-Theater" in New-York. Dort erwartet Gustav Mahler den Kollegen. Sofern diese zwei Hartschädel miteinander innere Fühlung gewännen und sich vertrügen, hätten wir fortan noch mehr Veranlassung, auf unserer Hut zu sein. Eine sinnlose Anhäufung von Stars, wie sie der Opernkrämer Conried zu Markte brachte, verdroß uns wohl insoweit, als dadurch die Tenoristengagen zu schwindelnder Höhe emporschnellten. Doch eine Beeinträchtigung unseres Primates in der Kunstpflege hatten wir von derartigen Spekulantenmanövern nicht zu befürchten. Anders läge es, wenn die beiden erfolgreichsten, sachlich rücksichtslosesten Bühnenorganisatoren der Gegenwart sich zu gemeinsamem Tun vereinigten.





BEETHOVEN UND DIE MANNHEIMER

von Hugo Riemann-Leipzig

Schluß

Noch manches Werk ist zu nennen, das durch Anklänge an die Mannheimer Manieren auf frühe Entstehung weist, so z. B. das Septett op. 20 (1800 aufgeführt), dessen Kopfmotiv abermals wie die erste Klaviersonate von 1783 und das dritte (erste) Klavierquartett auf die Mannheimer Symphonieenanfänge weist:



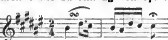
und weiterhin auch echte Seufzermanieren bringt:



Das Streichquintett op. 29 (1801) steht den Frühwerken in seiner ganzen Faktur sehr fern, bringt aber doch im Adagio das auf Fr. X. Richter oder Stamitz zurückgehende zierliche Schlußmotiv:



das auch Christian Bach und Mozart lieben und das Beethoven auch am Ende der vier langsamen Takte zu Anfang von op. 78 wiederbringt:

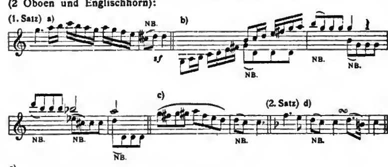


Auch noch ein anderer Anklang an Mannheim findet sich in dem zweiten Satze des C-dur-Quintetts:






Stärker sind die Mannheimer Anklänge in dem Bläsertrio op. 87 (2 Oboen und Englischhorn):



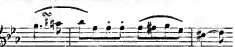
Das Bläser-Sextett op. 71 (1804?) wird nach einer Unisono-Fanfare eingeleitet durch die Mannheimer Seufzer:



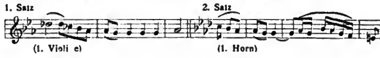
bringt auch im Allegro des ersten Satzes dergleichen alte Bekannte:



Der gewundene Abstieg tritt auch in einfacher Form im Adagio auf:



und das zweite Thema des Schlußrondos sieht so aus:



Das Sextett op. 81a (Streichquartett mit zwei Hörnern) kommt ebenfalls nicht ganz um die Mannheimer Manieren herum:



Ich brauche wohl nicht besonders zu betonen, daß, was ich da anführe, nur Anklänge an ganz besondere Mannheimer Manieren sind, die durch ihr gehäuftes Auftreten in Kompositionen nicht nur der Mannheimer Schule selbst, sondern auch in denen der zahllosen Nachfolger in Deutschland und im Auslande bereits 1778 so auffällig geworden waren, daß Leopold Mozart mit Recht von einem „vermanierierten Mannheimer goût" sprechen konnte. Das neue des Mannheimer Stils beschränkt sich aber nicht auf diese paar Äußerlichkeiten der Faktur, sondern besteht vor allem in einer starken inneren Wandlung der ganzen Art der Konzeption, einem völligen Freigeben der Individualität, einem Brechen mit der Tradition, in einem Satze einerlei Stimmungsausdruck festzuhalten. Starke Kontraste in kürzesten Abständen bringen Einfälle aller Art, flüsternde Liebeslaute neben tragischen Akzenten, kurz das ganze in der modernen Musik fluktuierende Gemütsleben. Wenn ich trotzdem den daneben eine ganz gewiß untergeordnete Rolle spielenden „Manieren" hier so große Wichtigkeit beilege, so geschieht das darum, weil sie ganz besonders geeignet sind, den direkten Einfluß augenfällig zu machen, viel mehr als Nachweisungen innerlicher Verwandtschaft das je vermöchten. Man kann bei Beethoven aber geradezu sagen, daß seine musikalische Eigenart anfänglich durch das auffällige Beiwerk des ihn ganz in seine Kreise ziehenden neuen Stils geradezu verdeckt wird, und nur ganz allmählich soweit durchbricht, daß er das neue der ganzen Ausdrucksweise zu dem macht, was zu sein es allein berechtigt ist: ein Gewand. Als solches hat aber Beethoven die Ausdrucksweise der Mannheimer auch in seiner reifen, ja reifsten Zeit dauernd geschätzt.

Es ist gewiß einigermaßen überraschend, nun zu sehen, wie vollgepfropft mit Mannheimer Manieren das c-moll Klavierkonzert op. 37 ist, dessen Autograph die Jahreszahl 1800 trägt, was freilich zunächst nur beweist, daß es um diese Zeit seine 1804 in Druck gegangene Gestalt erhielt. Die Chronologie der Klavierkonzerte Beethovens ist ja keineswegs klar; wir wissen nicht, welches die Konzerte waren, die Beethoven in den ersten Jahren in Wien mit soviel Erfolg zum Vortrag brachte. Vielleicht liegen die Verhältnisse so, daß das c-moll Konzert einer starken Umgestaltung älterer Ideen seine Entstehung verdankt. Auffallend ist jedenfalls, in welchem Maße es in ihm Beethoven gelungen ist, die Manier als solche ganz zu überwinden, sie einem aus dem Vollen schöpfenden Ausdrucke dienstbar zu machen. Ich meine etwa so: wie im Hauptthema der c-moll Symphonie der Rhythmus | als solcher außer den paar Stellen,

wo ihn Beethoven isoliert herausstellt, gar nicht bemerklich wird, sondern nur etwa dem Muster eines Gewebes vergleichbar ist, das die Formen der eigentlichen Ideen umkleidet, so sind auch im c-moll-Konzert und in anderen späteren Werken Beethovens die Mannheimer Manieren wirklich nur mehr Faltenwurf der Gewandung. Die uns speziell hier interessierenden Stellen (deren Wiederholungen natürlich nicht angeführt zu werden brauchen) sind:

1. Satz

a) NB. NB. NB. usw.

b) sf NB. sf NB. NB.

c) NB. NB. d) NB. usw.

e) NB. NB.

2. Satz

f) NB. g) NB. NB.

h) NB. usw. i) (Finale) NB. usw. NB.

NB. usw.

2. Thema

k) NB.

Im **B-dur Konzert** (op. 11) und **C-dur Konzert** finden sich Mann-



heimiaden zwar in kleinerer Zahl, dafür aber auch zum Teil in weniger bezwungener Form des Auftretens:



Wenn sich aber gar herausstellt, daß der intime Reiz des G-dur Konzerts op. 58 doch nicht zum kleinsten Teile auf der auch schon im c-moll Konzert wiederholt hervortretenden Beseitigung der Längen der Mannheimer Seufzermanier durch Auflösung in Kürzen beruht:

(1. Satz)

NB. NB. usw.

daß aber daneben doch in ihm auch noch ein richtiger Seufzer mit wirklicher Endbedeutung und Pause vorkommt:

NB.

und daß sogar doch auch noch im Finale des Es-dur Konzerts (op. 73) die Manier eine Rolle spielt:







so kommt man zu der Überzeugung, daß Beethoven zwar in reiferen Jahren den elementaren Zauber, mit dem ihn ebenso wie viele andere die Mannheimer Melodik umstrickte, überwunden hat, darum aber doch nicht charakteristischen Wendungen solcher Art aus dem Wege geht, wo sie sich mit guter Wirkung in die Gestaltung seiner Ideen einfügen. Auffallend selten sind sie in den Symphonieen:

1. Symphonie (1. Satz) a) NB. b)

(2. Satz) c) d)

usw. 2. Symphonie (1. Satz) e) (gewundener Abstieg)

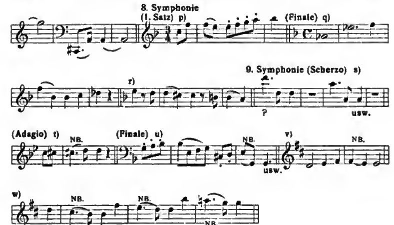
(2. Satz) f) (Finale) g) NB.

5. Symphonie (1. Satz) h) usw. (Finale) i)

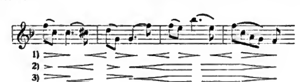
NB. k) NB. usw. 6. Symphonie (2. Satz) l)

7. Symphonie (2. Satz) m) NB. NB. NB.

(Finale) n) NS. o) NB.



Untersuchen wir einmal die Mannheimer Seufzermanier etwas genauer, so stellt sich heraus, daß sie etwas dem Portament nah verwandtes, nämlich das Hinüberschleifen aus einem Vorhaltstone in den Auflösungston ist, das letzteren leicht voraus andeutet, weshalb die Manier oft mit punktiertem, ja doppelt punktiertem Rhythmus auftritt (♫. ♩ ♫.. ♩); eine Nachbildung ist die ebenso geschleifte Endung im Akkord. Die spezielle Mannheimer Form dieser Bildung hat aber weiter die Eigentümlichkeit, daß die Endnote nach dem Schleiftone lang ist, oder durch eine Pause ähnlich einer Länge wirkt. In Fällen letzterer Art ist häufig die Endbedeutung der Bildung gar nicht zu bestreiten; bei weitem in der Mehrzahl der Fälle ist die (lange) Auflösungsnote aber überhaupt gar nicht als Ende gemeint, sondern zum mindesten zugleich Ende des vorausgehenden und Anfang des folgenden Motivs, oft sogar überhaupt nur emphatischer Auftakt und als solcher zweifellos charakterisiert, wo der Ton mit *sf* bezeichnet ist. In den sensationellen Modellbeispielen bei Stamitz, die die Manier in Gang gebracht haben, z. B. im B-dur-Trio op. 1 No. 5:



ist die Auffassung 1) direkt falsch, aber freilich durch die lange Note, die der gemeine Hörer leicht als Ende versteht, nahe gelegt (von der noch falscheren von Taktstrich zu Taktstrich lesenden mit Schwellung der Länge $<$ $>$ will ich schweigen); 2) ist wohl am korrektesten, jedenfalls am emphatischsten, da es die Endungen zu Gunsten stärkerer Auftaktwirkungen einschränkt, während 3) eine vermittelnde Stellung einnimmt, die Längen als doppelt bezogene Noten deutet, statt:

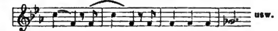


Man wird leicht erkennen, daß auch der Knabe Beethoven nicht dem Schicksal entgangen ist, die Manier im Sinne von 1) mißzuverstehen, d. h. sie als mit der langen Note endend zu empfinden, woran die nicht unschuldig gewesen sein werden, von denen er zuerst Mannheimer Musik spielen hörte; man überzeuge sich, daß in den eigentlichen Jugendwerken der Seufzermanier meist ein Einschnitt folgt, sodaß eine Vorwärtsbeziehung der letzten Note ausgeschlossen ist. Es steht freilich auch außer Frage, daß die jüngeren Mannheimer, die Epigonen von Stamitz, Richter und Filtz, schon vielfach selbst in der Konzeption verraten, daß sie den eigentlichen Sinn der Bildung nicht erfaßt haben; gerade darin liegt das allzu weichliche und fade so manches Satzes von Cannabich, Karl Stamitz usw. Bei Beethoven hat das gedankenlose Mitmachen der Manier nicht lange gedauert, wie die bald auftauchenden *sf* bei den langen Noten beweisen. Übrigens vergleiche man das erste Beispiel aus dem c-moll-Konzert (a) mit dem eben angeführten Stamitzschen, um sich zu überzeugen, daß in ersterem Takt 6 genau also wie in letzterem Takt 3 der Sprung nach der Höhe die Auffassung der Länge als Schlußnote unmöglich macht.

Der erste Satz der Es-dur-Sonate op. 31 III, der die Seufzermanier als Devise trägt und sie fortgesetzt als Hauptmotiv festhält:



liefert den strikten Beweis, daß nach 1800 Beethoven sich von der Auffassung der dritten Note als wirklicher Endung vollständig freigemacht hat und vielmehr so empfindet, als wenn er etwa geschrieben hätte:



und weiterhin:



doch muß für die späteren Werke Beethovens weiter konstatiert werden, daß er meist vorzieht, den Gefahren der Mißdeutung der Bildung zu begegnen durch Zerlegung der langen Note in Tonrepetitionen und durch Aufgehen des Portaments. Schon in der zweiten Symphonie (1802) schreibt er (im zweiten Satz):



ähnlich in der Pastoralsymphonie (zweiter Satz):



und in der A-dur-Symphonie (erster Satz):



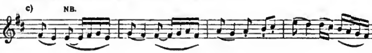
Sehr lehrreich sind die Skizzen zum langsamen Satze der Neunten; sie zeigen das Thema des Andante zuerst in der Rhythmisierung (Nottebohm, Zweite Beethoveniana, S. 174ff.):



In jüngeren Jahren würde Beethoven wahrscheinlich geschrieben haben:



die endgültige Fassung ist bekanntlich geworden:



d. h. das Portament fehlt, und die längste Note ist die zweite, die Auflösungsnote des Vorhaltes; und doch wäre die Fassung b), wenn sie nur nicht mißverstanden würde (die lange dritte Note als Ende), sogar noch emphatischer als c):



was aber, verkehrt gehört, lahm und banal wird:



Man beachte aber, wie c) gegenüber a), durch die Ligierung des vierten Achtels stark an Emphase gewonnen hat; die dreimalige Angabe des Auflösungstones entspricht der Tempobezeichnung der zweiten Skizze „alla Menuetto“ und steht der Umgestaltung der Manier nahe, die wir in zahlreichen anderen Fällen fanden:

die nun leider nicht verhütet, die Endung als bis zum fünften Achtel reichend zu verstehen. Daß der spätere Beethoven ernstlich diese verkehrte Auffassung zu verhüten bemüht ist, hoffe ich wahrscheinlich gemacht zu haben.

Zum Schluß möchte ich die Frage der Herkunft der Mannheimer Seufzermanier als wirkliche Endung wenigstens streifen. Daß sie als solche auch schon bei Stamitz vorkommt, steht fest, aber sie ist bei ihm selten und macht sich nie so unangenehm aufdringlich bemerkbar wie bei den Nachahmern. Ist Stamitz für diese Manier verantwortlich zu machen oder nicht? Stammt sie vielleicht aus dem Vortrag weiblicher Reime in der Opernmusik gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts? Glucks „Ach, ich habe sie verloren“ fällt natürlich jedem ein, der zum ersten Male die ausführliche Bekanntschaft mit der Manier macht; das Orchestervorspiel der Arie bringt gleich die Gestalt:



Natürlich kann aber der fünf Jahre nach Stamitz' Tode entstandene „Orpheus“ nicht selbst die Erklärung geben. Vielleicht schafft uns einmal einer der Spezialkenner der Oper bestimmte Aufschlüsse, wann diese musikalische Einkleidung der weiblichen Reime aufgekommen ist. Auch Herr Geheim-




rat Max Friedländer könnte wohl vom Liede aus den Schlüssel geben. Aus seiner „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert" ersehe ich, daß die Manier in frappanter Weise bereits zu Ende des 17. Jahrhunderts in den Liedern Joh. Phil. Erlebachs auftritt:





(vgl. hierzu die „rotti accenti" in Fr. Turinis „Mentre vaga Angioletta" [Blätter für Haus- und Kirchenmusik vom Jan. 1908] v. J. 1629, die aber mit der Seufzermanier nichts zu tun haben).





Dann scheint aber im Liede die Manier wieder gänzlich zu verschwinden, um erst wieder nach der Mitte des 18. Jahrhunderts bei Komponisten aufzutauchen, deren Beeinflussung durch die Mannheimer Musik sich in bekannten Formeln verrät, wie:



Vgl. weiter Friedländer S. 107 (Hertling 1759), 158 (Steffen 1782), 191, 192 (L. A. Kunzen 1788), 207, 335 (Reichardt), 213 (Zelter), 232 (Nauert 1758), 326 (Neubauer 1788), 323 (Rupprecht 1789).

Die Frage, ob für das Wiederaufkommen dieser Gesangsmanier nach 1750 die Mannheimer verantwortlich sind, oder ob umgekehrt sie die vokale Manier ins Instrumentale hinübergenommen haben, ist darum für mein Thema von Bedeutung, weil Beethovens vokale Frühwerke an allen Ecken und Enden die Bildung aufweisen. Eine kleine Auswahl mag meine Skizze beschließen:

1. Elegie auf den Tod eines Pudels (1787)

Zäh-ren Zen-ken Ge-den-ken
mü-de
Le-bens

2. An Minne (in Op. 52) nur im Nachspiel (1792?)

3. Man strebt die Flamme zu verhehlen. (1792?)

Lip-pe
Bli-cke

4. Mit Mädeln sich vertragen (mit Orchester, 1790)

er-run-gen ge-sun-gen

5. Primo amore (mit Orchester, 1790)

di-vi-sio-ne di-vi-sio-ne

Primo a-more io tro-va-i coll' a-mo-re a-mo-re

6. Auf den Tod Josephs II. (Kantate, 1790)

wei-net es wie-der dir hi-nie-den kein Rös-chen

7. Huldigungskantate für Leopold II. (1790)

hörst du nicht der En-gel, der En-gel Grü-ße krönen wie Har-fen-lis-pein

tö-nen Zäh-ren flie-ßen weil mit Se-gen

8. Adelaide (1796?)

im Blu-men-gar-ten

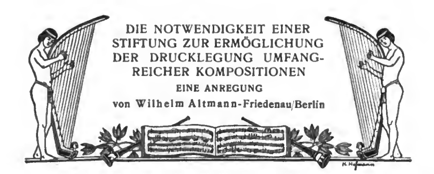
Ta-ges Gold-ge-wöl-ke Nachti-gal-len flö-ten Nachti-gal-len flö-ten



Der Zweck dieser kleinen Studie ist, einen Anfang zu machen mit dem positiven Nachweise des Einflusses, den die Mannheimer Schule auf das Schaffen der großen Wiener Klassiker ausgeübt hat[1]); bezüglich Haydns gibt der Druck der frühesten Symphonieen in Bd. 1 der Gesamtausgabe Anlaß zu ähnlichen Betrachtungen. Eine viel dankbarere Aufgabe ist aber zweifellos, nachzuweisen, worin sich auch schon in frühen Werken Beethovens dessen Eigenart offenbart. Gar mancherlei Beobachtungen drängen sich da auf, besonders zeigt sich eine auffallende Verwandtschaft mancher weitausgreifenden scherzoartigen Sätze in gleichen Noten ohne allen harmonischen Apparat mit solchen aus späterer Zeit, aber auch umgekehrt vollblütige im wesentlichen harmonische Konzeptionen von ausnehmender Ausdruckstiefe fallen auf. Diesen Beobachtungen kann hier nicht nachgegangen werden. Ich wollte aber wenigstens den Hinweis auf sie nicht unterlassen, um jedem falschen Schein der Kleinigkeitskrämerei vorzubeugen, den ja wohl ein Thema, wie das dieses Aufsatzes, leicht erwecken kann. Beethovens Größe wird durch meine Nachweise gewiß nicht angetastet. Neben die Untersuchung des äußeren Lebens unserer Meister muß aber nun allmählich ein detailliertes Eindringen in ihren Stil treten, wenn die Musikwissenschaft nicht hinter der mit der Poesie sich beschäftigenden Schwesterwissenschaft dauernd zurückbleiben will.

[1]) Anm. Der soeben ausgegebene Bd. XV² der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" macht *cum ira ac studio* einen Versuch, die Mannheimer zu einem Ableger einer Wiener Schule zu machen und einen gewissen Georg Matthias Monn gegen Stamitz auszuspielen. Darüber an anderer Stelle mehr.





DIE NOTWENDIGKEIT EINER STIFTUNG ZUR ERMÖGLICHUNG DER DRUCKLEGUNG UMFANGREICHER KOMPOSITIONEN

EINE ANREGUNG

von Wilhelm Altmann-Friedenau/Berlin

Wenn man im „Allgemeinen deutschen Musiker-Kalender" die Zusammenstellung der mancherlei Stiftungen, die für Tonkünstler und Musiker gemacht sind, sich ansieht, so muß man darüber erfreut sein, trotzdem das Kapital vieler dieser Stiftungen nicht gerade groß ist. Eine Stiftung aber vermisse ich, die meines Erachtens heute unbedingt notwendig ist: eine Stiftung, die talentvollen Komponisten die Mittel zur Drucklegung umfangreicher Werke gewährt.

Wir haben, Gott sei Dank, in Deutschland noch immer eine große Anzahl recht begabter Tonsetzer, die ideal genug gesinnt sind, uns Symphonieen, große Chor- und Kammermusikwerke zu schaffen, obwohl sie wissen, daß es ihnen sehr schwer sein wird, für diese Werke als Vorbedingung für eine Reihe von Aufführungen einen Verleger zu finden, der wenigstens die Kosten der Drucklegung trägt, ohne ein Honorar zu zahlen. Zahllose sehr wertvolle Werke bleiben im Pulte der Komponisten verschlossen, ohne je gedruckt und aufgeführt zu werden. Mißmutig verkümmern häufig dann selbst sehr begabte Tondichter, oft wenden sie sich von der ernsten Musik ab und produzieren nur noch leichte Ware, weil sie dadurch allein und ohne große Mühe sich ihren Lebensunterhalt erwerben können. Die Folge dieser Zustände dürfte unausbleiblich die sein, daß Deutschland die seit wenigstens anderthalb Jahrhunderten behauptete führende Stellung auf dem Gebiet der Komposition verlieren muß.

Die deutschen Musikverleger trifft die Schuld nicht. Wenn man die Summen, die sie allein in den letzten 20—30 Jahren idealen Zwecken geopfert haben, addieren würde, so würde man allgemein über deren Höhe staunen. Der Absatz, den sie mit größeren Werken ernsterer Art erzielen, ist leider verschwindend gering; sogar Werke gefeierter Komponisten, die sie mit schweren Opfern erworben haben, gehen nicht; jedes Salonstück aber, jedes Couplet wirft sicheren Gewinn ab. Die allgemeine musikalische Bildung oder der Geschmack des großen Publikums ist leider sehr zurückgegangen, hat sich entschieden verschlechtert. Wer kauft heute z. B.



den Klavierauszug eines Oratoriums? Selbst Künstlervereinigungen, die z. B. ein neues Streichquartett aufführen wollen, sehen es als ganz selbstverständlich an, daß ihnen die Noten gratis zur Verfügung gestellt werden. Dazu kommt, daß die Herstellungskosten infolge Verteuerung des Papiers und vor allem der Arbeitslöhne in den letzten Jahren eine solche Höhe erreicht haben, daß die Kosten der Herstellung z. B. eines Streichquartetts in den seltensten Fällen gedeckt werden. Kann man es daher den Verlegern verdenken, wenn sie sich für solche Werke, besonders unbekannter Komponisten, nicht interessieren, wenn sie zum mindesten einen Zuschuß zu den Druckkosten verlangen, den aber der meist nicht mit Glücksgütern gesegnete Komponist beim besten Willen nicht aufbringen kann?

Hier müßte, da eine *staatliche* Unterstützung wohl nicht zu erreichen wäre, obwohl die Staaten ja für wissenschaftliche Zwecke und die bildenden Künste viel Geld aufwenden, ein Mäcen eintreten oder vielmehr, da heute diese Gattung Menschen doch nur sehr selten aufzufinden ist, eine *Stiftung*. Deren geeigneter Verwalter wäre der „*Allgemeine Deutsche Musikverein*", dem bereits einige den Musikern zugute kommende Stiftungen anvertraut sind. Freilich müßte dafür gesorgt werden, daß nicht bloß die ultramoderne, bei den Tonkünstlerfesten des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" bevorzugte Richtung und die Schüler der Leiter dieses Vereins berücksichtigt würden, sondern auch die Außenseiter. Die gewährten Beihilfen zum Druck müßten nach einem Abkommen mit dem betr. Verleger wieder in die Stiftung zurückfließen, sobald der Absatz des betreffenden Werkes die Kosten gedeckt hat. Weitere Einzelheiten über die Art, wie die Stiftung zu verwalten wäre, mache ich absichtlich nicht, wie ich denn überhaupt hier nur eine Anregung geben will, die Berufenere weiter verfolgen sollen.

Woher aber sollen die Mittel zu dieser Stiftung beschafft werden? Ich bin fest überzeugt, sobald der „Allgemeine Deutsche Musikverein" sich dieser Sache annehmen und für sie mit Nachdruck eintreten würde, würden von vielen Seiten Kapitalien dieser Stiftung zufließen; es gibt ja auch unter den Musikern reiche Leute, die keine direkten Erben haben und jene Stiftung sehr gut testamentarisch bedenken könnten. Freilich würden voraussichtlich Jahre vergehen, bis das Kapital so groß wäre, um nennenswerte Unterstützungen zu gewähren.

Wenn ich recht unterrichtet bin, so hat der *russische* Musikverleger Belaieff bei seinem Tode bestimmt, daß sein Verlag als Stiftung zugunsten der jungen russischen Komponisten weitergeführt werden soll. Aus einem mir kürzlich zugesandten Zirkular des Vereins *schweizerischer* Tonkünstler ersehe ich, daß dieser jetzt, wenn auch in beschränktem Maße, dank Unterstützung der Bundesbehörde in der Lage ist, die Drucklegung und Ver-

breitung solcher Kompositionen schweizerischer Tonsetzer in die Hand zu nehmen, für die ihre Autoren trotz gediegenen Inhaltes der Werke keinen Verleger finden können. In diesem Zirkular heißt es mit Recht: „Und doch sind es häufig gerade die bedeutendsten Werke, die . . ., unbegehrt von den Zeitgenossen derjenigen, die sie geschaffen haben, der Vergessenheit anheimfallen. Dies ist das Schicksal, das schon manchen unserer Kunstgenossen entmutigt und seine Schaffensfreudigkeit gelähmt hat."

Sollte, was in Rußland und in der Schweiz möglich ist, nicht auch in Deutschland zu erreichen sein? Die Antwort auf diese Frage wird uns sicherlich der „Allgemeine Deutsche Musikverein" geben.





PAULINE LUCCA †

von Max Kadisch-Berlin

ängst entschwundene Zeiten, eine längst untergegangene und verklungene Kunstepoche stiegen auf in der Erinnerung in dem Augenblick, wo die Kunde vom Tode **Pauline Luccas** durch die Welt eilte.

Man vergegenwärtigte sich schnell das Berlin der sechsziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, das Berlin mit seiner Ahnung von etwas Großem, das da kommen sollte und mußte, das Berlin, das der Schauplatz heftiger parlamentarischer Kämpfe und von schweren Waffengängen siegreich heimkehrender Truppen war.

Alle diese bekannten Vorgänge erzeugten andauernd Spannung und Nervosität und bereiteten gerade damit einen Nährboden für das Gedeihen eines Talentes von der Art der Lucca, wie er geeigneter gar nicht sein konnte.

Diese merkwürdige Sängerin, deren Kunst in der Hauptsache von starken Impulsen des Augenblickes getragen war und wie das unausgesetzte Improvisieren einer urwüchsig-genialen Begabung erschien, kann man nicht treffender charakterisieren als durch zwei Teile des Wortes, das auf dem Grabstein Mozarts zu lesen, nämlich:

„Jung groß, (spät erkannt,) nie erreicht."

Das erste und das letzte paßt vollkommen auf die Lucca; sonst hatte sie gerade mit dieses Meisters in raffaelitischer Schönheit strahlender Kunst wenig Berührungspunkte, wenn sie auch den Cherubin im „Figaro" und die Zerline im „Don Juan" mit größtem Erfolge in der ihr eigenen Art gesungen hat. Jung groß war die Vielgefeierte wie nur je eine; von ihrem zwanzigsten bis zum dreißigsten Lebensjahr stand sie bereits als Prima donna assoluta auf der Hofbühne Berlins, man kannte sie also in der ganzen Kulturwelt. Im vierzigsten Lebensjahr trug die kleine Frau schon die Last des nunmehr selbsterrungenen Weltruhmes. Erreicht worden ist sie niemals wieder. Künstlerische Individualitäten von solcher Originalität wiederholen sich nicht.

Viel gerühmt wurde die Vielseitigkeit der Lucca. Von den leidenschaftlichen Wallungen der Valentine und den tieftragischen Akzenten der Selica bis zur Schalkhaftigkeit der Frau Fluth und der Koketterie der Zerline im „Fra Diavolo" stand ihr eine große Skala weiblicher Empfindungen in Ton und Farbe, im Gesange und der Darstellung zur Verfügung. In jede Rolle

wußte sie etwas rein Persönliches, nur ihr Eigenes zu legen. Und dennoch gab es auch für diese scheinbar unendlich Wandlungsfähige eine Grenze ihres Könnens. Das bereits damals leise, aber deutlich anpochende Kunstwerk Wagners fand in der Lucca keine Interpretin. Da, wo es hieß: Diene und sei ein Glied im Ganzen, da war das Ende einer Kunst, die auf dem schrankenlosen Subjektivismus beruhte.

Das war wohl auch der tiefere Grund, daß die Lucca zuerst aus dem Kreise ausbrach, der sich um die Wende der sechsziger und siebenziger Jahre, von einer Anzahl auserlesener Künstler gebildet, um sie geschlossen hatte. Waren doch allmählich die Mallinger, Brandt, Lehmann, Niemann, Betz, Fricke, Krolop neben die so bevorzugte Sängerin getreten, neben sie, die gewohnt war, Alleinherrscherin zu sein und nun so viele kongeniale Sänger und Sängerinnen neben sich dulden sollte. Die bekannte Rivalität mit der Mallinger führte das Ende herbei. Pauline Lucca ging von dannen, man ließ sie ruhig ziehen.

Ob die damals noch kleine, heftig befehdete Wagnerpartei, die begreiflicherweise in der Mallinger eine bessere Stütze sah als in der Lucca, nicht ungerecht und lieblos gegen diese war und dadurch den häßlichen Konflikt noch verschärfte, mag unerörtert bleiben. Jedenfalls verlor die Hofoper eine Künstlerin, wie sie eine gleiche bis zu Rosa Sucher nicht mehr besessen.

Die ein Jahrzehnt ungefähr schmollende Lucca kehrte als Gast in den achtziger Jahren zurück und gab als Carmen und Bezähmte Widerspenstige neue, glänzende Beweise ihrer im Nachschaffen fast schöpferischen Kraft.

Aus ihrem alten Repertoire sang sie damals wieder Gounod's „Margarete", war von entzückendem Liebreiz im zweiten und dritten Akt und fand erschütternde Töne für die Schmerzensakzente der Kirchen- und Kerkerszene, in denen sich alles in ein einziges, sanftes, großes Leiden aufzulösen schien. Neben dieser kleinen Margarete stand der riesengroße Niemann als Faust, mächtig über Gounod zu Goethe hinstrebend und dazu Salomon mit seinem eleganten, in seiner Wirkung an zweihundert Mal erprobten Mephisto. Das war eine Aufführung von musikhistorischem Wert, sie mutete an wie das kurze Auﬄackern einer halbüberwundenen, großen Zeit vor ihrem völligen Erlöschen.

Nach und nach wurde es still von Pauline Lucca. Sie zog sich aus der Öffentlichkeit zurück, um auszuruhen von einer Laufbahn, bei der Kunst und Gunst gemeinsam in seltener Weise den Erfolg herbeigeführt hatten.

So groß und originell diese Sängerin war, die höchste Aufgabe eines Interpreten: eine Mission zu erfüllen, blieb ihr versagt. Pauline Lucca, ein ragender Gipfel einer absterbenden Kunstepoche, war am Ende ihres Wirkens, als Wagners Kunstwerk die Morgenröte einer neuen Zeit ankündigte. Ein Schicksal, das hinter seinem Glanz doch ein wenig Tragik birgt.



BÜCHER

116. Das Singebuch des Adam Puschman nebst den Originalmelodien des M. Behaim und Hans Sachs, herausgegeben von Georg Münzer. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

Der einstimmige Gesang des Mittelalters war lange Zeit ein Stiefkind der Musikforschung. Die Literarhistoriker, welche die Lieder der Troubadours, Trouvères, Minnesinger und Meistersinger behandelten, gingen meist über die musikalische Seite ihres Themas schnell hinfort oder ließen sie auch gänzlich unberührt, und den Musikhistorikern mangelte die nötige Kenntnis der einschlägigen handschriftlichen Quellenliteratur, um ein treffendes Urteil abzugeben. Georg Münzer, der sich bisher auf dem Gebiete der neueren Konzert- und Opern-Geschichte durch so manchen wertvollen Beitrag betätigt hat, kam ohne Zweifel durch die Frage nach den Grundlagen von Wagners „Meistersinger von Nürnberg“ über Wagenseil[1]) auf die quellenmäßige Erforschung des Meistergesangs. Germanisten wie Docen, Grimm, Görres, Bartsch, Hertel, Hoffmann von Fallersleben, Schnorr von Carolsfeld, Dreyer, Bolte hatten so manche Vorarbeit geleistet und auch Musikhistoriker wie Jacobsthal, R. v. Liliencron, Bohn und bedingt Mey gar manchen Baustein geliefert. Vor allem war der Weg durch die Publikationen Paul Runges, Riemanns und Bernoullis geebnet. Bildete doch das Colmarer Liederbuch, das ersterer seinem Inhalte nach erschlossen hat, eine der ältesten schriftlichen Grundlagen des Meistergesangs. Aber trotz nicht zu unterschätzender Vorarbeiten blieb noch Münzer nahezu alles zu tun übrig. Seine Forschung, auf breitester Grundlage angelegt, zeigte ihm, daß es vor der Hand über die Kraft eines einzelnen geht, das ganze Gebiet erschöpfend zu behandeln, daß es vor allem darauf ankommt, die Melodien der Meistersinger zu neuem Leben zu erwecken und durch sie die auf Wagenseil fußende Vorstellung von der zur Formel erstarrten knöchernen Melodik zu bekämpfen. Wie das Kapitel des Meistergesangs, so werden noch manche andere mittelalterlicher Musik bis hin zum 16. Jahrhundert auf Grund des aufgedeckten praktischen Quellenmaterials völlig umzuschreiben sein. Als Vorlage seiner Publikation diente Münzer in erster Linie das Singebuch des Adam Puschman aus dem Jahre 1588, das die Breslauer Bibliothek bewahrt, eine Sammlung, die einen guten Überblick über das Gebiet des Meistergesangs bis zu Puschmans Zeit verschafft. Adam Puschman, 1532 zu Görlitz geboren und Schneider von Beruf, hatte nach eifrigen Studien des Meistergesangs bei Onoffrius Schwarzenbach in Augsburg und Hans Sachs in Nürnberg seinen Beruf aufgegeben und lebte von nun an der edlen Singekunst. Auf seinen vielen Wanderfahrten sammelte er, was er von Meistergesängen vorfand und zeichnete sie, so gut er es vermochte, mit den Melodien auf. Bei dem hohen Ansehen, das er allenthalben

---

[1]) Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehr-Sätzen. Altdorf 1697.

in den Kreisen der Meistersinger genoß, haben seine Niederschriften trotz mancher Fehler der melodischen Fixierung und mancher Versehen hinsichtlich der Verfasserschaft ohne Frage besonderen Wert. Aber auch andere Handschriften hat Münzer zur Ausgabe herangezogen, wie die Zwickauer Hans Sachs-Handschriften, die Aufzeichnungen des Michael Behaim (in Heidelberg und München), die vielen Nürnberger Bestände, vor allem den Kodex des Benedikt von Watt, Berliner Manuskripte, die herrlich geschriebene Handschrift des Valentin Vogt in Jena, Weimarer, Münchener und Dresdner Manuskripte. Immer sehen wir den Verfasser bemüht, eine möglichst einwandfreie Fassung zu gewinnen. Münzers Ausgabe der Melodien ist keine Umschrift ihrem einstigen Vortrage entsprechend, sondern lehnt sich eng an die Vorlagen an. Die für die Lösung der Weisen entwickelten Grundsätze sind anzuerkennen. Die Frage nach der Notation der Meistersinger war jüngst auf dem Basler Kongreß der internationalen Musikgesellschaft aufgerollt worden und hatte von Runge, Münzer, Bernoulli und Staiger Beantwortungen gefunden, die in den wesentlichen Punkten übereinkamen und bis auf wenige Ausnahmen den Meistergesang als unmensuriert hinstellten. Gestützt auf die der Publikation angehängte Tabulatur Puschmans stellt Münzer den Satz auf, daß die Meistersinger das Prinzip der Silbenzählung beherrschte und „die Hebungen der Sprache gewöhnlich keine Rolle spielten". Er betont die theoretische Gleichwertigkeit aller Silben im Puschmanschen Meistergesange, gesteht aber zu, daß Silben mit längerer Koloratur wohl unwillkürlich Verlängerung und mehr unbetonte Verkürzung erfahren haben werden. Mit großer Liebe sucht Münzer in den Geist der Meistergesänge einzudringen und ihren ästhetischen Gehalt zu ergründen. Sein allgemeines Urteil formuliert er in dem Satz, den alle Einsichtigen unterschreiben werden: „Die Melodien der Meistersinger sind besser als ihr Ruf". Die vier gekrönten Töne, die nach Wagenseil als die bedeutendsten angesehen wurden, gehören zu den allerschwächsten. Die merkwürdigen Benennungen der Weisen finden durch Münzer eine natürliche Erklärung, die formbildnerischen Prinzipien, vor allem das Streben nach abgerundeter Form und auch nach thematischer Verwebung, werden aufgewiesen, der Vorwurf der mangelnden Tonalität mit Recht zurückgewiesen. Nicht alle Melodien hangen sich unter die Lehre von den Kirchentonarten, das Dur- und Mollgeschlecht zeigt sich nicht selten schon klar ausgeprägt. Eine ganze Zahl der Weisen werden ihrer Tonart nach bestimmt. Wertvoll sind Münzers Hinweise auf die Beziehungen des Meistergesangs zum gregorianischen Choral, zum evangelischen Kirchenliede und zum Volksgesange. Lag es doch nahe, mit den kirchlichen Stoffen auch den Grundzug kirchlicher Melodik zu übernehmen und bei volkstümlichen Stoffen sich volkstümlicher Weisen zu bedienen. So leiht der gregorianische Gesang so manche melodische Formel her und klingt auch aus dem evangelischen Choral so manches Melisma hinüber. Aber auch umgekehrt konnten sich die Sänger der Kirche dem Einflusse des Meistergesanges nicht entziehen; ich erinnere nur an das „Schlesich singebüchlein" des Valentin Triller von Gora vom Jahre 1555. Ein Verhältnis der Reciprocität besteht ohne Frage. Hat doch auch so mancher Meistersinger, man denke nur an Hans Sachs, sich in den Dienst der evangelischen Sache gestellt. Eine ganze Fülle von Parallelen ergeben sich mit „Ein feste Burg", mit „Wachet auf, ruft uns die Stimme", mit „Aus tiefer Not", „Christ unser Herr zum Jordan kam", „Jesaia dem Propheten das geschach", „Nun bitten wir den heiligen Geist", „Vom Himmel hoch, da komm ich her", um nur ein paar der bedeutendsten zu nennen.

Die Auslese von Melodien, die Münzer darbietet, ist höchst wertvoll und umgreift den ganzen Meistergesang von der Zeit Frauenlobs bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Es liegen Töne der alten Meister Frauenlob, Heinrich Müglin, Konrad Marner, Bartel Regenbogen, Konrad von Würzburg, Tannhäuser, Mönch von Salzburg, der starke



Poppe, der alte und der junge Stolle vor. Auch die jüngeren Beham, Mathes Schmider, Onoffrius Schwarzenbach, Sebastian Wilde, Konrad Nachtigall, Hans Folz, Nunnenbeck, Hans Sachs, Hans Vogel und Adam Puschman kommen zu ihrem Recht, zu schweigen von einer großen Zahl weniger bedeutender Meister. Jene Periode des sich an den Minnegesang anschließenden bürgerlichen Meistergesangs wird wieder vor unseren Ohren lebendig, gewinnt greifbare Gestalt. Möchte die fleißige Publikation Münzers Früchte tragen und zu weiterer Forschung auf dem Gebiete des einstimmigen deutschen Liedes anregen. Johannes Wolf

117. **Marie Jaëll:** Die Musik und die Psycho-Physiologie. Aus dem Französischen übersetzt von Franziska Kromeyer. Verlag: Straßburger Druckerei und Verlagsanstalt, Straßburg 1905.

Das französische Original der geistreichen Verfasserin liegt bereits zehn Jahre zurück. Damals, 1895, wäre eine Übersetzung des trefflichen Werkes wohl eher am Platze gewesen. Heute kommt es ein wenig zu spät; denn es ist von den Ereignissen unserer jüngeren Forschungen bereits überholt. Wenn wir trotzdem der Übersetzerin unseren Dank wissen, so geschieht es aus dem Grunde, weil die Schrift auch heute noch manches Interessante und Lesenswerte enthält. M. Jaëll war bekanntlich die Erste, die die Erforschung der pianistischen Spielphänomene auf psycho-physiologischer Grundlage betrieb. In Anlehnung an die großen Resultate dieser jüngsten Wissenschaft, beeinflußt durch die glänzende Empirie eines Bain (L'Esprit et le Corps), Paulhan (La Physiologie et l'Esprit), Marey (La Machine animale), Ribot (La Psychologie de l' attention) u. a. m., besonders angeregt durch ihre eigenen feinen Wahrnehmungsreize ging sie dazu über, die Einheit alles Musikalischen als einer geistigen und körperlichen Vibration aufzuspüren und zu begründen. Abschnitte wie: „Der Mechanismus des musikalischen Ausdruckes" oder „Die Aufmerksamkeit und der Muskelsinn", „Der Anschlag und der Gehörssinn" enthalten ebensoviel feinsinnige Beobachtungen, wie selbständige und feine Gedankenreihen. M. Jaëll war auch die Erste, die das Übungsprinzip als einen geistigen Akt erkannte und vertrat. Die Abschnitte über den „Vortrag", über „Takt und Tempo rubato", „Pedal", „Faktoren des musikalischen Gedächtnisses" sind voll von geistreichen Aperçus und beweisen ein hohes, edles Streben, einen echt künstlerischen Sinn und ästhetisches Feingefühl. Wenn das ganze Werk als solches heute nicht mehr die Bedeutung für sich in Anspruch nehmen kann, so liegt das an der bereits oben erwähnten Tatsache der Rückständigkeit, wie an einer hypernervösen Reizsamkeit der Verfasserin. Auch ist die Anlage insofern verfehlt, als die Voraussetzungen Jaëll's damals irrige waren, und demgemäß auch die Schlußfolgerungen jetzt nicht anzuerkennen sind. Das habe ich bereits in meinem Werke: „Die natürliche Klaviertechnik" nachgewiesen, das hat auch Dr. F. A. Steinhausen in seiner vorzüglichen Schrift: „Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik" des näheren kritisch dargetan. Jaëll beging den Fehler: 1. ihre subjektiven Reizempfindungen als Grundlage eines neuen Anschlagsystemes zu objektivieren und 2. etwas zu ergründen, was sich meiner Ansicht nach nicht ergründen läßt, nämlich: das spezifisch Geistig-Künstlerische, die Nervenphänomene der Reproduktive. Im einzelnen ähnelt ihr System der Deppeschen „Lehre des Klavierspiels", von der sie wohl auch (trotz der Beteuerung der Gleichzeitigkeit seitens der Übersetzerin im Vorwort) nicht unbeeinflußt geblieben ist. Sie teilt den gleichen Standpunkt wie diese und stellt sich damit in völligen Gegensatz zu uns. Alles ist bei ihr intensivste Muskelspannung, isolierte Fingerbewegung à la Deppe und Fixität. Da steht pag. 72: „Um also die Noten eines musikalischen Werkes zu studieren, kommt es zuerst darauf an, folgende statische Eigenschaften zu erringen: die Fixität des Körpers, die Fixität des Armes, abgesehen von denjenigen Bewegungen, welche bewußt

herangebildet sind, die Fixität der Hand und die Fixität der Finger, wenn sie keinen Anschlag auszuführen haben. Auf diesen statischen Zustand der Muskeln muß eine beträchtliche Anstrengung [??] verwendet werden, so daß im Vergleich dazu die Dynamik weit weniger wichtig erscheint. [??]" Also überall das Prinzip des Festhaltens und Anspannens ganz wie bei Deppe, demgegenüber wir nicht genug den Standpunkt des Entspannens und Loslassens betonen können (Vergl. Bd. II meiner „Natürlichen Klaviertechnik": „Die Grundlagen der Klaviertechnik"). Überall auch jenes unglückselige „Bewußtmachen", „Beherrschen", jenes Explizieren und Analysieren von Muskelempfindungen und Bewegungsvorgängen, die die Naivität jedes Spielers beeinträchtigen müssen und zu einem völlig verkehrten Ideale führen. Jaëll lehrt zwar schon die Beobachtung der Bewegungsvorgänge, bleibt aber an der äußerlichsten und meiner Überzeugung nach unwesentlichsten Bewegungserscheinung der Finger als solcher, und zwar isolierter Form, stehen. Hier ist sie schon von E. Caland weit überholt worden. Die Erkenntnis von der Bedeutung des gesamten Gelenkmechanismus ist ihr nicht aufgegangen. Das Prinzip der Schwere oder der Trägheit, die Schwingungsform der frei eingesetzten Masse, die Rollfunktion des Oberarm- und des cubitalen Ellenbogengelenkes, auf dem allein die natürliche Klaviertechnik beruht, fehlt vollständig. Am schärfsten gehen wir aber auseinander in puncto „Muskelspannungslehre". Ich stehe mit Steinhausen, Kraemer u. a. auf dem Standpunkte der absoluten Entspannung und Erschlaffung der Muskeln. Dafür tritt meine „Schule der Technik" Wort für Wort den Beweis an. Technik ist kein „Bewußtmachen" und „Beherrschen" im Jaëll-Deppeschen Sinne, sondern ein absolutes Freimachen und Loslassen in geistiger wie in körperlicher Beziehung. Technik ist die Befreiung von psychischen Hemmungen und physischen Widerständen, die unbewußte Freiwerdung von Seele und Körper, nichts weiter. Darüber an anderer Stelle Ausführlicheres. R. M. Breithaupt

MUSIKALIEN

118. **Karl Kämpf**: Suite für großes Orchester. op. 24. Verlag: Paul Koeppen, Berlin.

Ein ansprechend melodisches Werk, aus romantischer Phantasie heraus geboren, wird diese Suite für gute populäre Konzerte sehr wohl zu verwenden sein. Sie setzt sich aus einer Reihe von Stimmungsbildern zusammen („In den Dünen", „Die Haffmücken", „Im Meeressturm dem Tag entgegen", „Abendlied", „Kirmes"), die eigentlich nur ganz kurze Improvisationen, flüchtige impressionistische Andeutungen, aber, bis auf allenfalls die beiden letzten Nummern, keine in sich geschlossenen oder gar kunstreicher ausgeführten Sätze sind. Melodisch und auch zumeist harmonisch ist ein gewisser Landschaftston, der entsprechende Gefühlsverbindungen auslösen kann, wohl getroffen. Die Instrumentation ist klangvoll und im allgemeinen mit sicherem Können ausgeführt. Doch finden sich auch Reihungen, die an sich leicht zu vermeiden gewesen wären und nicht nach jedermanns Geschmacke sein werden. Im ganzen ist dieses Opus ein neuer Beleg für eine liebenswürdige Begabung, die, dem Gehalte nach, Werke von nicht üblem Durchschnittswerte zu schaffen vermag.

119. **Leone Sinigaglia**: Danze piemontesi. op. 31, No. 1 und 2. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Auch diese Stücke stellen eine gute, ich möchte fast sagen: eine bessere Unterhaltungsmusik dar. Sie sind mit reifem Können und manchmal interessanter kompositionstechnischer Verarbeitung der populären Themen (wohl sogenannten Volksmelodien) und mittels aller Vorzüge der romanischen Instrumentationsart zu einem klaren Partitur-

bild geformt, des koloristischer Reize nicht entbehrt. Die ansprechenden Themen und die vornehme Weise ihrer Verarbeitung machen die beiden Orchesterstücke zu sehr feinen Werken ihrer Art.

120. **Halfdan Cleve:** Konzert No. 3 in Es-dur für Klavier und Streichorchester, op. 9. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine liebenswürdige, herzhaft frische und flotte Bejahung ist dieses dritte Konzert des schreibfreudigen Klavierkünstlers. Stets vornehm gehalten und wohlklingend, dazu bei seiner leichten Vorführbarkeit (obwohl nicht leichten Spielbarkeit) infolge der allein für Streichorchester geschriebenen Begleitung wird es als eine gewiß vielfach mit Vergnügen aufgenommene Bereicherung seines Literaturgebietes anzusprechen sein. Eine greifbare persönliche Note lugt zwar nicht daraus hervor, es ist alles mehr ein, allerdings durchaus vornehmes, Schaffen auf oft betretenen Pfaden mit oft deutlichem nordischen Einschlage und auch manchmal darüber hinausgehender alterierter Harmonik. Der Mangel starker Persönlichkeit ist aber je doch in jedem Falle kein Grund, das absolut Gute abzulehnen — wie es viele Beckmesser (immer noch!) nach wie vor in einigermaßen fragwürdiger Kurzsichtigkeit tun zu müssen meinen. Und so kann ich nur sagen, daß mir dieses Konzert in seiner Art gefällt. Die Primeln auf der Wiese haben ebenso ihre Daseinsberechtigung, wie die grotesk-riesigen oder überwältigenden Felsen und Schroffen des Hochgebirges, das Blinken eines kleinen schimmernden Sternes ist an sich ebenso schön, wie das Leuchten ganzer Weltensysteme aus unermeßlichen Fernen. Und so braucht man keineswegs ein Reaktionär zu sein, um euch das Bescheidenere, sofern es an sich gut und ehrlich ist, gelten zu lassen . . .

Alfred Schattmann

121. **Sigfrid Karg-Elert:** Lieder und Gedichte für eine Singstimme mit Klavier. Verlag: Carl Simon, Berlin.

Aus der umfangreichen Sammlung liegt uns zunächst „Ein jungfräulich Madrigal" op. 63, No. 9 vor, ein einfaches, klangschönes Werk ohne hervorstechende Eigenart, aber gesund empfunden. — op. 11, No. 6 B. „An Dich". Ein geschickt entworfenes, nicht einer gewissen Innigkeit des Ausdrucks entbehrendes Lied. — op. 56, No. 9. „An eine sechsjährige Schöne". Ein scherzhaftes, hübsches Liedlein mit viel Klangreiz, der mitteis einer durchsichtigen, lebhaft dahinströmenden Begleitung noch gehoben wird. — op. 62, No. 4. „Empor". Recht temperamentvoll, leidenschaftlich bewegt, mit entsprechend erregter Klavierbegleitung ausgestattet, wirkt das Lied frisch und lebendig. — op. 56, No. 4. „Mein Esel". Für humorvolle Vertonungen besitzt Karg-Elert viel Talent. Das zeigt auch dieses anspruchslose und doch sehr gefällige Liedlein, das sich gewiß zahlreiche Freunde erwerben wird. — op. 12, No. 4. „Epigramm". Weniger gut, wie in seinem op. 62, No. 2, „Mein Lieb ist schlafen gegangen", trifft Karg-Elert in diesem Gesange den Volkston, der sich über das Niveau gediegener Unterhaltungsmusik in keiner Weise erhebt.

Artur Eccarius-Sieber

122. **Sergei Bortkiewicz:** Quatre morceaux pour Piano. op. 3. — „Impressions". Sept morceaux pour Piano. op. 4. Verlag: D. Rahter, Leipzig.

Die vorliegenden lyrischen Kompositionen geben Zeugnis von einem vielversprechenden jungen Talent, das feine melodische Erfindung mit gefälliger Harmonik und Rhythmik vereinigt, ohne je flach zu werden, ohne aber auch in moderne Extravaganz zu verfallen. Die programmartigen Stücke, die sich schon im Titel als solche geben (Étude d'oiseaux, Tempête, Après la pluie: op. 4, No. 2—4), sind weniger gelungen als die mehr lyrisch gearteten. Eine wahre Perle ist die Gavotte-Caprice (op. 3, No. 3); auch die No. 5 aus op. 4 (Bergers et Bergères) sei trotz starker Griegscher Anklänge anerkennend hervorgehoben.

123. **Sigfrid Karg-Elert:** Erste Klaviersonate (fis-moll). op. 50. Verlag: Carl Simon, Berlin.

Mit dieser eigentümlich zerfahrenen und recht gehaltlosen Komposition vermochten wir uns nicht zu befreunden. Und ein wahrer Mißbrauch ist es, eine solche endlose Phantasie, bei der man vergebens nach thematischer Durchbildung sich umschaut, mit dem Namen Sonate zu belegen. Selbst in dem langsamen Mittelsatz kommt der Verfasser nicht zu einer klaren Gestaltung seiner fluktuierenden Tonmassen.

124. **Michel Karpow:** Nocturne pour le Piano. op. 2. Verlag: Julius Heinrich Zimmermann, Leipzig.

125. **Julius Weismann:** Impromptus für Pianoforte. op. 17. Verlag: D. Rahter, Leipzig.

126. **Richard Nordraak:** Scherzo capriccioso für Klavier, für den Konzertvortrag frei bearbeitet von Sigfrid Karg-Elert. Verlag: Carl Simon, Berlin.

Obwohl etwas sehr süß und spielerig, macht das Nocturne von Karpow doch den Eindruck eines guten musikalischen Talents, das vielleicht für die kleinere Sonatinen- oder Suitenform sich eignen könnte. Die Variierung des hübschen Themas ist für die Einfachheit ihrer technischen Bauart etwas zu ausgesponnen. — Von Weismanns sehr gefälligen Impromptus seien No. 2 und 4 als besonders ansprechend hervorgehoben. In No. 1 stört das recht triviale Thema des Durteils den guten Eindruck; dasselbe kann man von No. 3 sagen. — Wir waren nicht in der Lage, Karg-Elerts Bearbeitung von Nordraaks Scherzo mit der Originalkomposition zu vergleichen, können aber kaum annehmen, daß diese dadurch gewonnen hat. Das Stück, wie es vorliegt, ist spröde und wenig anmutig, übrigens mehr Caprice als Scherzo. Albert Leitzmann

127. **Edmund Uhl:** Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 15. — Vier Lieder aus „Versäumter Frühling" von Jenny Schnabl für eine Singstimme und Klavierbegleitung. op. 16. — Slavische Intermezzi für Orchester. op. 17. Ausgabe für Pianoforte zu vier Händen vom Komponisten. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

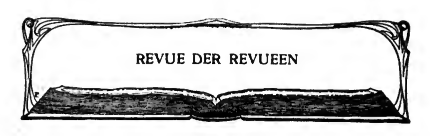
Die Lieder zeigen einen feinen routinierten Musiker, der zumeist mit kleinen Mitteln hübsche Wirkungen zu erzielen versteht. Die Deklamation ist natürlich, die Modulation apart aber unaufdringlich und die oft leicht kontrapunktische Begleitung immer dankbar. Die etwas sentimentale Natur der Lieder ist durch Kunst gemildert. Hervorgehoben seien „Zu spät" und „Wiegenlied" aus op. 15. — Die drei anspruchslosen Klavierstückchen, die nicht sonderlich slavisch sind, sind fürs Haus wie für den Unterricht (die Bezeichnungen sind sehr präzise, leider fehlt der Fingersatz) zu empfehlen.

128. **G. H. G. von Brucken-Fock:** 5 Liederen voor een sopraanstem met begeleiding van Klavier (gedichten van J. Reddingius). Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Ein starkes Mitfühlen mit dem Dichter und Durchsichtigkeit zeichnen diese eigenartigen Lieder aus. Nur ist vieles im Gesange auf Einen Ton gestimmt, sodaß die Begleitung und der Rhythmus sich allzusehr vordrängen. Des Komponisten Art kennzeichnet am besten das Lied: „Witte wijven dansen om en om".

129. **Max Ansorge:** Zehn Duette für zwei Singstimmen und Klavier aus dem Kinderleben. Verlag: C. Becher, Breslau.

Die Stückchen halten die Mitte zwischen Kunst- und Kinderlied, und das ist ihr Böses. Wer soll sie singen und wo soll man sie singen? Der Klaviersatz ist besser als die Melodik; diese ist oft gequält-kindlich und weist manche harte Wendung auf (No. 7 „Im Sand abgedrückt", No. 8 „Deine feinen Flüglein schwing'"). Die gelungensten Liedchen sind „Das Entchen" und „Regenlied". Arno Nedel



Aus Musikzeitschriften

MERCURE MUSICAL ET BULLETIN FRANÇAIS de la Société Internationale de Musique (Section de Paris) (Paris) 1907, No. 9—12 (Fortsetzung aus Heft 13). — J. Écorcheville spricht in dem Aufsatz „Wagner et l'université" die Ansicht aus, daß „der große Dienst, den Wagner der europäischen Kultur geleistet hat", darin bestehe, daß er „eine freundschaftliche Verbindung der neidischen Künste wiederhergestellt" habe, und hofft, daß Prod'homme's Übersetzung der theoretischen Schriften Wagners dazu beitragen werde, daß die Bevorzugung der Literatur an den französischen Universitäten aufhöre und dafür die Musik mehr gepflegt werde. Der gesamte Unterricht müsse sich mehr der Pflege des inneren Lebens zuwenden, das Studium der lateinischen Sprache und Literatur dürfe nicht das Studium der Literatur der Griechen und anderer Völker zurückdrängen, und die unglaubliche Gleichgültigkeit gegenüber der Philosophie Schopenhauers müsse beseitigt werden; dann könne die Schule auch den musikalischen Sinn wecken. — Max Anély's Aufsatz „Voix mortes: Musiques maoris" (No. 10) handelt von der Musik der Polynesier in Neuseeland, Tahiti usw. — Der Aufsatz „A propos d'une robe de Charles d'Orléans" von Dn Robec untersucht auf Grund einiger in der Leher'schen Sammlung in Rouen liegender Dokumente aus dem Jahre 1414 die Frage, ob Karl von Orleans die Musik ausübte, und berichtet über die Musikpflege am Hofe Karls VI. von Frankreich. — Der Amerikaner Arthur Farwell spricht in dem Aufsatz „La musique américaine", dem Louis Laloy ein Nachwort hinzufügt, vornehmlich von der Musik der Indianer und dem Einfluß, den sie auf die moderne Musik ausüben könnte. — A. de Bertha setzt seine Abhandlung über Franz Liszt fort (No. 10—11). — Unter der Überschrift „Esquisse d'une bibliographie d'ouvrages sur la musique et sur les musiciens russes" stellt M.-D. Calvocoressi beinahe alle französischen Werke, sowie zahlreiche Artikel aus französischen Zeitschriften und zahlreiche deutsche und englische Werke über russische Musik zusammen. — Louis Thomas' Aufsatz „Poésie et musique" handelt von der Stellung französischer Dichter zur Musik und enthält einige neue französische Gedichte über Musik. — Arthur Symons' von Edouard und Louis Thomas übersetzter Aufsatz „Richard Strauß" (No. 11) enthält mehr ungünstige als lobende Urteile über den genannten Komponisten. — Unter der Überschrift „Les airs de cour d'Adrien Le Roy" veröffentlicht Janet Dodge Beispiele aus dem 1571 erschienenen „Livre d'airs de cour miz sur le luth", denen er eine kurze Einleitung voransetzt. — Aus Louis Laloy's demnächst erscheinendem Werke über Rameau wird ein Abschnitt über „Les idées de Jean-Philippe Rameau sur la musique" abgedruckt. „Rameau's Musik wird erst kraftvoll und eigenartig („forte et personelle"), als das System seiner Theorie in seinem Kopf vollendet ist . . . Die Theorie geht bei ihm der Praxis voran; der Gelehrte herrscht über den Musiker. Man kann das schwer glauben, wenn man von dem Zauber seiner Werke gefangen genommen ist. Aber sein eigenes Zeugnis darf nicht als unglaubwürdig abgelehnt werden." — Aus Ricciotto Canudo's demnächst erscheinendem Werke „L'homme. Psychologie musicale des civilisations"

wird ein Abschnitt über „Le drame contemporain" abgedruckt. — Der Aufsatz „La société internationale de musique en 1907" (No. 12) enthält die Ansprache, die Elie Poirée in der letzten Generalversammlung der Pariser Sektion der genannten Gesellschaft gehalten hat, und in der er über die Entwickelung dieser Sektion im Jahre 1907 berichtet. — Alberto Bachmann beginnt einen ausführlichen, mit mehreren interessanten Bildern geschmückten Aufsatz über „Nicolo Paganini, sa vie, ses œuvres, son influence sur l'art du violon et sur la musique" zu veröffentlichen. Dem Aufsatz ist ein Brief Joseph Joachims vorangestellt, in dem dieser sagt, daß Paganini die Technik des Geigenspiels sehr vervollkommnet, aber die Technik nur als Mittel zum Zweck betrachtet und, wie Mendelssohn ihm (Joachim) berichtete, es verstanden habe, selbst die einfachste Melodie ergreifend zu spielen. Auch manche der Kompositionen Paganini's bekunde echtes Genie. Auf viele Virtuosen habe Paganini aber ohne seine Schuld einen ungünstigen Einfluß ausgeübt, da er sie dazu veranlaßt habe, einseitig die Technik zu pflegen. Als großen Nachfolger Paganini's nennt Joachim nur Heinrich Wilhelm Ernst. — Der Vortrag „Maurice Maeterlinck et Claude Debussy" von Robert Souza handelt mehr von den Zwecken eines neuen Vereins, der „Union internationale des lettres et des arts", als von Maeterlinck und Debussy. — Nach dem ersten Bande des Werkes „Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne" etc. von Bernard Prost berichtet Michel Brenet in dem Aufsatz „Les musiciens de Philippe le Hardi" über die Musikpflege am Hofe Philipps des Kühnen von Burgund (1363—1404). — Über die letzte große Autographenversteigerung des Musikalien-Antiquariats L. Liepmannssohn in Berlin berichtet Jean Le Roux in dem Aufsatz „Une belle vente d'autographes". — Louis Laloy bespricht in dem Aufsatz „La notation musicale" zustimmend das Notenschrift-System von Hautstont. — P. Dollien berichtet unter dem Titel „Un théâtre de musique à Paris" über den Plan, ein Theater auf den Champs-Élysées zu erbauen, und über die Zusammensetzung des internationalen Komitees, dem auch mehrere deutsche Künstler und deutsche Würdenträger angehören.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1907, No. 23—24; 1908, No. 1—4. — Der Aufsatz „Berlioz als Mitglied der Akademie" von Ernst Stier (No. 23) behandelt ein interessantes Kapitel aus dem Leben Berlioz'. — Karl Thiessen weist in dem Aufsatz „E. T. A. Hoffmanns Zauberoper Undine" zunächst auf die Bedeutung Hoffmanns als Musikkritiker hin, bespricht dann die Oper „Undine" und zieht eine Parallele zwischen Hoffmann und Wagner. — Georg Richard Kruse untersucht „Otto Nicolais Beziehungen zu den Bühnensängerinnen seiner Zeit" (No. 23—24) und veröffentlicht in diesem Aufsatz auch ungedruckte Briefe und Tagebuchblätter. — Zu Joseph Joachims Tode werden die folgenden Aufsätze veröffentlicht (No. 23): Ein anonymer Nachruf: „Zu Joachims Tode"; „Joachim und die Berliner Hochschule für Musik" von Arthur Laser; „Aus grosser Zeit" von Louise Pohl (handelt von dem Verkehr Joachims mit Liszt, Wagner, Schumann und Brahms); „Joachim als Lehrer" von G. v. Lüpke; „Preßstimmen aus Joachims ‚zweiter Heimat'" von A. Boning (enthält Auszüge aus den Nachrufen in „Daily Telegraph", „Daily News", „Daily Graphic" und „Morning Leader"). — Zu Edvard Grieg's Tode werden ein Nachruf von Gerhard Schjelderup („Edvard Grieg †") und ein kurzer Aufsatz „Aus Grieg's Leben" von Arthur Laser veröffentlicht (No. 24). — Unter der Überschrift „Ein Kapitel über die Geige" veröffentlicht Eugen Honold die Aufsätze: „Allgemeine Übersicht über den heutigen Stand des Geigenmarktes und Geigenbaues" (No. 24) und „Die Entstehung einer Meistergeige" (No. 1). — Hugo

Riemann beleuchtet in dem Aufsatz „Die Entwickelung des modernen Instrumentalstils um 1750“ (No. 1 und 2) Johann Stamitz' große Bedeutung. — In dem Aufsatz „Novitäten“ (No. 1) fordert Richard Batka, daß die neuen Werke öfter wiederholt werden, da das Publikum ein Werk in der Regel erst nach mehrmaligem Hören richtig beurteile. Um das Publikum zu veranlassen, auch neue, noch nicht beliebte Werke wiederholt anzuhören, sollte man berühmte Künstler, die die große Masse anlocken, mehr als jetzt auch in neuen Werken auftreten lassen. — Der Aufsatz „Dr. Felix von Kraus und Adrienne von Kraus-Osborne“ enthält eine Biographie des Sängerpaares. — A. Richard Scheumann beschreibt „Carl Maria von Webers Erholungs- und Arbeitsstätte in Hosterwitz bei Dresden“ und schildert Webers Leben in Hosterwitz. — In dem Aufsatz „Solisten in Orchesterkonzerten“ (No. 2) tritt Gustav Altmann der in der letzten Zeit zuweilen ausgesprochenen Forderung entgegen, die Solisten von den großen Orchesterkonzerten auszuschließen; er wünscht sogar, daß durch die immer gut besuchten großen Konzerte auch noch wenig bekannten talentvollen Künstlern, denen das Geld zur Veranstaltung eigener Konzerte fehlt, Gelegenheit geboten werde, sich öffentlich bekannt zu machen. — Über die Komponistin Wurzer veröffentlicht Willi Glöckner einen kurzen Aufsatz („Gabriella Wurzer“). — Gottfried Keßler bespricht in dem Aufsatz „Der Mutter Wiegenlied“ einige Gedichte über das Liedersingen der Mütter. — Max Reger wendet sich in dem Aufsatz „Degeneration und Regeneration in der Musik“ (No. 3) gegen den von Hugo Riemann unter dem selben Titel in Hesses Deutschem Musikerkalender für 1908 veröffentlichten Aufsatz. Er stellt fest, daß Werke lebender Komponisten in unserer Zeit viel mehr als in früheren auch „in den reaktionärsten Städten“ aufgeführt werden und trotz ungünstiger Kritik in den Zeitungen Freunde finden. Dann zeigt Reger eingehend, daß auch gegen Bach, Mozart, Beethoven, Wagner u. a. von ihren Zeitgenossen die Vorwürfe, die Hugo Riemann gegen die neuesten Komponisten erhebt, erhoben worden sind. Auf Riemanns Satz: „Er (Brahms) ist als lebendige künstlerische Potenz das Komplement der historisierenden Bestrebungen der in den letzten Dezennien aufgeblühten Musikwissenschaft“ und ähnliche Aussprüche über Brahms erwidert Reger u. a.: „Es wäre sehr traurig um die Unsterblichkeit eines Brahms, wenn er sie in erster Linie seiner Anlehnung an die alten Meister verdankte, wie doch Riemann glaubt ... Was Brahms die Unsterblichkeit sichert, ist nie und nimmer die ‚Anlehnung‘ an alte Meister, sondern nur die Tatsache, daß er neue ungeahnte seelische Stimmungen auszulösen wußte auf Grund seiner eigenen seelischen Persönlichkeit! Darin ruht die Wurzel aller Unsterblichkeit, aber niemals in der Anlehnung an die alten Meister, welche bloße Anlehnung die unerbittliche Geschichte in wenigen Jahrzehnten zum Todesurteil formt!“ Eingehend wendet sich Reger gegen den Vorwurf, daß die modernen Komponisten nicht die alten Meister gebührend ehrten und die Arbeiten der modernen Musikwissenschaft „mit heimlicher Sorge, die sich allmählich zu offenem Haß steigerte“, betrachteten. — A. Eccarius-Sieber stellt „Joseph Haydn als Vater des Streichquartettes“ dar. — „Vier Briefe von Henriette Sontag“ veröffentlicht Heinrich Stümcke. Den ersten Brief richtete Henriette Sontag 1850 aus York an ihre Mutter, den zweiten 1852 aus New York an einen Großherzog, den dritten 1854 aus Buffalo an ihren Halbbruder August und den vierten 1854 aus Mexiko an ihre Mutter. In allen Briefen berichtet sie über Erlebnisse auf der Reise. — Eugen Honold bespricht in dem Aufsatz „Eugen Gärtner in Stuttgart“ die Verdienste dieses Geigenbauers. — In dem Aufsatz „Ausgleich zwischen Ton und Wort“ (No. 4) wendet Ernst Decsey sich gegen „das Überakzentuieren von Silben, das

Überbetonen von Buchstaben", die „einseitige Deutlichmacherei, die zugleich ein Mißverstehen der Absichten Richard Wagners" sei, und andere Fehler der heutigen Opernsänger. — Gottfried Keßler zeigt in dem Aufsatz „Joseph von Eichendorff und die Musik", daß der Dichter „die Macht der Töne in mannigfaltiger, aber stets wundervoller Weise verherrlicht hat. — Julius Blaschke spricht in dem Aufsatz „Zur Geschichte des Liedes: ‚Wer hat dich, du schöner Wald'" über die Entstehung des Eichendorffschen Gedichtes und der Mendelssohnschen Komposition. — Carlos Droste veröffentlicht einen kurzen Aufsatz über Willem Mengelberg, K. einen über Aenny Hindermann. (Fortsetzung in der nächsten „Revue".)

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU (München) 1907, No. 7—16; 1908, No. 1—9. — Die Hefte enthalten kurze Aufsätze über die folgenden Komponisten, Virtuosen und Musikschriftsteller: „Dr. theol. Franz Xaver Haberl" von Hans Weber-Bell (1907, No. 7). — „Adolf Wallnöfer" von Otto Schabbel. — „Amilcare Zanella" von Georg Richter (No. 9—10). — „Msgr. Dr. Hermann Bäuerle" von Hans Weber-Bell (No. 11—12). — „Dr. Jules Siber" von Max Wallberg (No. 15—16). — „Johannes Bartz" von Hermann Pack (1908, No. 3). — „Philipp Wolfrum" von H. M. (No. 8). — „Ernst von Dohnányi" von Otto Keller (No. 9). — Ein interessanter Aufsatz über „Die Pflege der Bachschen Musik in der Gegenwart" von Dr. Richard Hohenemser (No. 8ff.) wird nicht vollständig abgedruckt. In Heft 16 steht „Fortsetzung folgt"; eine weitere Fortsetzung ist aber nicht erschienen. Wir werden über den Aufsatz berichten, wenn er in einer anderen Zeitschrift vollständig erschienen ist. — Der Aufsatz „Die Schöpfer des neuen Volksliederbuches" (No. 7, 9 und 10) enthält kurze Mitteilungen über Rochus von Liliencrons, Max Friedlaenders, Johannes Boltes und Friedrich Hegars Mitarbeit an der Herausgabe des im Auftrage des Deutschen Kaisers veröffentlichten Volks-Liederbuches. — Fritzsche berichtet in dem Aufsatz „Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy" (No. 8—10) über einige wichtige Ereignisse aus Mendelssohns Leben und bespricht kurz einige seiner Werke. — Schwidop bespricht ausführlich Gerbers Werk „Die menschliche Stimme und ihre Hygiene" (No. 11—12); Hans Weber-Bell das Werk von Maria Ipes-Speet: „Wie ich über Sprechen und Singen denke" (No. 13—14). — Unter dem Titel „Der Kromarograph, automatischer Notenschreibapparat zur Festhaltung von Improvisationen auf dem Klavier (Harmonium)" wird über eine Erfindung Laurenz Kromars berichtet. — Ludwig Weiß schlägt in dem Aufsatz „Die Leonoren-Ouvertüre" vor, die dritte Ouvertüre am Schlusse der Oper aufzuführen (No. 15—16). — Hermann Fritzsche untersucht „Die Verdienste der Hohenzollern um die Musik und den Gesang" seit dem 17. Jahrhundert (1908, No. 1—2). — „Zu Edvard Griegs Gedächtnis" veröffentlicht Karl Storck einen Aufsatz „Vom Nationalen in der Musik" (No. 2—4). — Heinrich Zöllners interessanter Aufsatz „Eichendorff und die Musik. Zum 50. Todestage des Dichters" (No. 4—7) bespricht insbesondere die Vertonungen Eichendorffscher Gedichte. — Otto Keller teilt in der „historischen Skizze" „Aus den ersten Anfängen des Konzertlebens" (No. 5—6) einige interessante Tatsachen aus dem Leben von reisenden Virtuosen früherer Jahrhunderte mit. — Otto Keller regt in dem Aufsatz „Richard Wagner" (No. 8) die Schaffung einer Wagner-Bibliographie an, in der alle Bücher, Broschüren und in Zeitschriften erschienenen Aufsätze über Richard Wagner angeführt werden müßten. — Der Aufsatz „Vom Küchenjungen zum General-Musikdirektor" von R. B. (No. 9) berichtet über das Leben Lully's.

Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

BREMEN: Das Repertoire wird noch immer von der „Salome“ und dem „Walzertraum“ beherrscht. Um die Bühne zu reinigen, wurde sie mit Lisztschem Weihwasser besprengt durch eine Aufführung der „Legende von der heiligen Elisabeth“, die freilich nur eine kurze Rast auf diesen Brettern finden wird. Da sieht man es wieder, daß die Moral mit der Kunst nichts zu tun hat. Die Salome, diese schrecklich unmoralische kleine Person, ist auf der Bühne doch mehr wert, als diese fromme Elisabeth. Die Heiligkeit ist eben völlig undramatisch. Und die Musik Liszts, die hier ganz in sanfte Weichheit und Lyrik, wenn auch glücklicherweise nicht in die süßliche Verzücktheit des kraft- und saftlosen Textdichters Otto Roquette getaucht ist, würde, im Konzertsaal bei vollem Orchester vom gutgeschulten vollen Chor gesungen, sicher tiefer und innerlicher wirken, als in der Theateraufmachung bei hartem Rampenlicht. Eine musikdramatisch wertvolle Unterbrechung des herrschenden Strauß-Regimes: Richard, Oskar und Johann (den Johann tanzte Rita Sacchetto) brachte das Gastspiel Jan van Gorkum's mit dem Rigoletto. Sonst ist nichts passiert. Dr. Gerh. Hellmers

BRESLAU: Unsere Oper fährt fort, ihren Spielplan vornehmlich durch gewissenhafte Neustudierungen bekannter Schöpfungen anziehend zu machen. Musikalisch hervorragend (auch wenn man „italienische“ Ansprüche stellt) geriet Herrn Prüwer Verdi's „Aïda“, und er konnte sich zudem den Luxus erlauben, die vier Hauptrollen dieses Meisterwerkes doppelt zu besetzen. Die zeitlich erste „Garnitur“ — künstlerisch waren beide Besetzungen so ziemlich einander gleichwertig — zeigte die rassige Frau Verhunk als Aïda, die Stimmriesen Trostorff und Beeg als Radames und Amonasro, die tiefe Altistin Schereschefsky als Amneris. Bei der Wiederholung sang die hochdramatische Rahl-von Kriesten die Aïda, die Herren Günther-Braun und Höpfl waren Radames und Amonasro (beide stilistisch ausgezeichnet), und die hohe Mezzosopranistin Neisch vertrat die Amneris. Nicht auf der Höhe der musikalischen Wiedergabe steht unsere „Aïda“-Inszenierung mit ihrem bunten, jeder Kostümkunde hohnsprechenden Flitterkram. — Julius Stern aus Wien hat seine Oper „Narciss Rameau“, die im Vorjahre hier ihre Uraufführung erlebte, stellenweise umgearbeitet, und unsere Direktion spielte nun auch zum Mißvergnügen der Sänger, die ihre Partieen zum Teil umlernen mußten, den korrigierten „Narciss“. Das in seinen lyrischen Momenten sehr eindrucksvolle, in der Behandlung des Rezitativs aber auch jetzt noch nicht durchweg glückliche Werk wurde mit Frau Verhunk und Herrn Beeg in den führenden Rollen wieder sehr freundlich aufgenommen. — Eine wahre Meistertat vollführten die Herren Prüwer und Kirchner (Regie) mit einer Neubelebung der vor sechs Jahren hier zuerst gegebenen „Louise“ Charpentier's. Diese eigentümliche Schöpfung, die den ersten und wohl auch (trotz „Salome“) einzigen Versuch bedeutet, nach Wagner der Oper dramatisches Neuland zu gewinnen, hat in Berlin und auch sonst in Deutschland nirgends festen Fuß fassen können. Bei uns hingegen erregte sie wieder begeisterten Jubel. Es hat den Anschein, als ob in Deutschland Herr Prüwer allein die Fähigkeit besäße, diesem Kleinod die rechte musikalische Fassung zu geben. Er behandelte sein Orchester mit vornehmster, diskretester Virtuosität, schuf ein tadelloses Ensemble, zu dem alle Vertreter der unzähligen kleinen Rollen mit der äußersten Präzision zusammenwirkten, und stellte in den Damen Verhunk (Louise), Neisch (Mutter), den Herren Günther-Braun (Julien) und Dörwald (Vater) ein Quartett für die Hauptcharaktere des Werkes heraus, das den Kollegen von der Pariser „Komischen Oper“, deren „Louise“ ich mehrere Male bewundert habe, durchaus ebenbürtig war. Dr. Erich Freund

BRÜSSEL: Im Monnaie-Theater fand die erste Aufführung des lyrischen Dramas „Le Chemineau“ (der Landstreicher) von Richepin, Musik von Xavier Leroux, mit großem Erfolg statt. Die Handlung ist kurz folgende: Es ist Ernte bei Meister Pierre. Die Leute arbeiten emsig, angefeuert durch den Gesang des Landstreichers, eines flotten Burschen, den alle gern haben. Auch Toinette, eine hübsche Bäuerin, liebt ihn, und Meister Pierre hofft, daß sie ihn dauernd fesseln möge. Doch der Landstreicher zieht sein ungebundenes Wanderleben einem ruhigen Glücke vor und zieht von dannen. Toinette reicht in der Verzweiflung dem vorher von ihr zurückgewiesenen François, einem älteren Arbeiter, die Hand und schenkt einem Sohn das Leben. Dieser, Toinet mit Namen, verliebt sich als 20jähriger Jüngling in Aline, das Töchterchen Meister Pierre's, der ihn, als er von der Neigung erfährt, unter Drohungen vom Hofe weist. Heftiger Auftritt zwischen den beiden Vätern, bei dem Pierre den Toinet als Bastard bezeichnet. Den alten und kranken François trifft ein Schlaganfall. In dieser für die Familie so kummervollen Zeit führt der Zufall den Landstreicher wieder nach 20 Jahren an den Ort. Er findet Toinette, erfährt, daß Toinet sein Sohn ist, nimmt sich dessen in Liebe an und bringt es fertig, Pierre zu versöhnen. Und als er alles zum besten gewandt und ihm der dem Tode nahe François sein Weib zur Lebensgefährtin empfiehlt — da, gerade am Weihnachtsabend, erfaßt ihn plötzlich wieder sein Wandertrieb. Ohne die Rückkehr seiner Lieben aus der Mitternachtsmesse abzuwarten, ergreift er Hut und Wanderstab und eilt in die Winternacht hinaus. Das Libretto ist wie geschaffen, um in Musik gesetzt zu werden; dem Komponisten bieten sich ganz wundervolle Szenen dar. Leroux ist kein Neuerer wie Debussy und d'Indy, seine Musik ist im Gegensatz zur modernen Chromatik überwiegend diatonisch. Er benutzt mit Geschick Volksweisen; seinen Leitmotiven fehlt es etwas an Charakteristik, aber vor allem zeigt er ein gesundes Empfinden für die lyrischen Momente, an denen die Handlung so reich ist. Zwar ist dieses Empfinden durchgehends etwas „rührselig“, und Leroux ist in der Anwendung der Mittel nicht besonders wählerisch (er schwärmt sehr für Orgelpunkte, über denen die Melodie abwechselnd von den Celli und Geigen oder vom englischen

Horn gesungen wird) — aber es packt. Die Aufführung ist in jeder Hinsicht vorzüglich, der Erfolg bedeutend. Felix Welcker

BUDAPEST: Nach dem großen Erfolg von Mihalovich's „Eliane" hat man sich in der königlichen Oper eine kurze Frist der Erholung gegönnt; aber diese ist um, und es wird mit Feuereifer das Studium von Goldmark's „Wintermärchen" betrieben. In der Zwischenzeit sorgt Direktor Mészáros, der die Schwierigkeiten der Übergangsära doch siegreich zu überwinden scheint, für erwachende Belebung des Repertoires. Unter Mitwirkung des ausgezeichneten holländischen Baritonisten Josef Orelio kam es zu vortrefflichen Reprisen der „Walküre", der „Meistersinger" und des „Hamlet"; auch der „Holländer", der mehrere Jahre im Repertoire fehlte, wurde mit Herrn Szemere in der Titelpartie und einem Gast, der stimmlich hochbegabten Sopranistin Medek, sehr erfolgreich wieder in den Spielplan gestellt. — Dem Anregungsbedürfnis eines Teiles des Publikums zu entsprechen, hat man nach unterschiedlichen Balletexperimenten zum richtigen Mittel gegriffen und Delibes's entzückende „Sylvia" neu studieren lassen.

Dr. Béla Diosy

DORTMUND: Die Oper stand in letzter Zeit unter dem Zeichen der Gäste. Unter ihnen bekundete Louis Alvarez-Paris als José ein heißblütiges Temperament mit großer Überzeugungskraft, gab seiner Rolle aber im letzten Akte eine zu reale Färbung. Fritz Feinhals-München war in Spiel, Stimme und Deklamation ein prächtiger Wotan. Von den einheimischen Kräften war Anna Daniels als Carmen und Sieglinde ganz von ihrer Aufgabe erfüllt, bei den dramatischen Höhepunkten versagt jedoch die Stimme. Als Brünnhilde und Irene wies Käthe Singer wertvolle Momente in der Rollenbehandlung auf. Mustergültiges schuf Helene Wehrenfennig als Fricka und Adriano; Max Sturys vielseitiges Talent bewährte sich besonders als Escamillo, und Robert Schirmer hat in der Titelrolle des Rienzi und anderer Wagnerschen Opern abgerundete künstlerische Leistungen. Heinrich Bülle

DRESDEN: Großes Interesse erregte das Debüt von Irma Tervani, einer jungen Altistin, der sich, als der Schwester der Pariser Primadonna Aino Akté, die allgemeine Teilnahme zuwandte, als sie in der Rolle der Dalila in der Saint-Saëns'schen Oper „Samson und Dalila" zum ersten Male die Bühne betrat. Die Stimme der jungen Dame ist noch durchaus nicht fertig durchgebildet, so daß ihr ernsthafte Tonstudien und Kräftigung des Organs vor allem anzuraten sind, aber in die Augen sprangen ihre äußeren Vorzüge und ein zweifellos ganz hervorragendes darstellerisches Talent, das ihr zu einem sehr herzlichen Erfolge und einem Engagement an die Hofoper verhalf. Frau von Falken befestigte ihre hier rasch errungene Stellung durch eine höchst anerkennenswerte Leistung als Donna Anna, und Herr Sembach bewies mit dem von ihm erstmalig hier gesungenen Lohengrin, daß wir an ihm eine bedeutende künstlerische Kraft gewonnen haben. Das Gastspiel des Prager Bassisten Herrn Frank als Fasolt und Hunding hinterließ leider keinen günstigen Eindruck, so daß man nur wünschen kann, die Theaterleitung möge Herrn Wachter nicht gehen lassen, der trotz aller seiner gesanglichen Mängel doch noch von keinem der zahlreichen Bewerber um seine Nachfolgerschaft erreicht worden ist. Als Jung-Siegfried gastierte Herr Pennarini, der das, was ihm an stimmlicher Kraft fehlte, aufs glücklichste durch eine überaus frische, lebendige und knabenhaft-naive Darstellung ersetzte, so daß ihm besonders der zweite Akt ganz vortrefflich gelang und er lebhaftesten Beifall fand. — Das 25jährige Jubiläum Adolf Hagens als Dresdner Hofkapellmeister gab Gelegenheit, sich einmal dessen zu erinnern, was dieser ausgezeichnete Künstler für die Hofoper bedeutet. Stellt die schwierige Aufgabe, Amtsgenosse eines Schuch zu sein, an die Hingebung und Tüchtigkeit eines Dirigenten schon große Anforderungen, so ist es Herrn Hagen dabei überdies noch gelungen, sich als Dirigent von eigner Art zu behaupten und durchzusetzen. Seine Ruhe, Sicherheit und Geistesgegenwart lassen ihn stets über der Partitur und über den Wechselfällen der Opernvorstellungen stehen, so daß er als Opern- und Orchesterleiter das größte Ansehen genießt. Seine Tätigkeit als Dirigent der geistlichen Aufführungen in der Hofkirche ist ebenfalls von starkem Einfluß auf unser Musikleben gewesen. Mögen dem verdienten Manne noch viele Jahre künstlerischer Arbeit beschieden sein. F. A. Geißler

ELBERFELD: Franceschina Prevosti wirkte als „Traviata" wie sonst durch ihre echte Gesangskunst und ihre hervorragende schauspielerische Kraft, während als Richard Wagner-Gedächtnisfeier die Rezitation der „Parsifal"-Dichtung trotz der Sprechkunst Ernst v. Possarts und der prachtvollen Orchesterleistung im „Vorspiel" nur einen zweifelhaften Genuß bieten konnte. Unter Albert Coates gab es eine treffliche „Tristan"-Aufführung mit Alice Guszalewicz (Köln) als Isolde, einer außergewöhnlich beanlagten Darstellerin und vornehmen Sängerin. In Maillart's „Glöckchen des Eremiten" gab Elfriede Dorp als Novize die Rose Friquet so gefällig, wie es nur ein angeborenes schauspielerisches und musikalisches Talent vermag. Der zum Gedächtnis des Meisters veranstaltete chronologische Wagner-Zyklus brachte bis jetzt den „Rienzi" in vorzüglicher Inszenierung, den „Fliegenden Holländer" mit der sympathischen Senta von Cäcilie Rüsche-Endorf (Hannover) und den „Tannhäuser" mit unserem künftigen ersten Kapellmeister Hermann Hans Wetzler (Hamburg), einem vorzüglichen Musiker, am Dirigentenpult. — Heinrich Platzbeckers „Wahrheitsmund" erwies sich als eine dezente, unterhaltende, des musikalischen Reizes nicht entbehrende Operette.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Eine für die Pensionskasse deutscher Bühnenangehöriger gegebene Wohltätigkeitsvorstellung des Opernhauses hat zwei einaktige Novitäten, von denen das mit Wohlgefallen aufgenommene Ballet „Rübezahl" von Franz Köhler mit einem kurzen Vermerk seiner hübschen Ausführung passieren kann. Dem erheblich ernster zu taxierenden lyrischen Drama „Der Wanderer", Dichtung von G. Macchi, Musik von Enrico Bossi, begegnete man weit

kühler; der Beifall reichte gerade noch, um den anwesenden Komponisten, für dessen „Hohes Lied" man s. Z. im Konzertsaal viel übrig hatte, auf die Bühne zu zitieren. Auch die kleine Oper stellt sein zart und vornehm empfindendes und erfindendes Talent, dessen nationale Herkunft der welche Wohllaut fast überall verrät, und ferner seine schöne Instrumentationskunst ins beste Licht; es fehlt nur an der dramatischen Schneid, in der Musik wie in der Handlung, die einen vorchristlichen Propheten der Religion der Liebe in die Gärung des 1. römischen Sklavenkrieges hineinstellt und aus diesem Kontrast und den Motiven der Liebe und Eifersucht eine ziemlich dürftige Fabel webt. Das Werk erfuhr durch die Damen Doenges und Schroeder sowie durch die Herren Forchhammer, Braun und Neumann, welch letzterer dirigierte, eine liebevolle Wiedergabe.

Hans Pfeilschmidt

KÖLN: Von den beiden letzten der vielen im Opernhause auf Anstellung gastierenden Altistinnen war die allerdings zu lyrisch beanlagte Berta Grimm von der Wiener Hofoper künstlerisch die reifere, gewählt wurde aber durchaus ohne Einverständnis der Presse von der Theaterleitung die mit bedeutenden Mängeln behaftete Belle Applegate von New York. In der neueinstudierten „Fedora" von Giordano entwickelte Otto Lohse als Dirigent wieder außerordentliches Verständnis für Eigenart und Vorzüge der jungitalienischen Musik.

Paul Hiller

LONDON: Bis zum Beginn der Saison in Covent Garden in diesem Monat war London wieder einmal für geraume Zeit ohne Oper, und nur in den Vorstadttheatern konnte man ab und zu eine der kleinen wandernden Operngesellschaften, wie die von Turner, hören, auf deren Repertoire allerdings Wagner nicht zu finden ist, bei denen aber ältere und veraltete Repertoirestücke, wie die „Nachtwandlerin", die „Regimentstochter" usw. von dem musikliebenden Vorstadtpublikum dankbar aufgenommen werden. — Um von der Oper auf die Operette zu kommen, so setzt in Daly's Theater „Die lustige Witwe" ihren erfolgreichen Lebenslauf weiter fort. In Hick's Theater hat sie nun seit einigen Tagen in dem „Walzertraum" von Oskar Straus Mitwerbung erhalten, die ihr jedoch kaum gefährlich werden dürfte. Die Aufnahme war bei der Erstaufführung, trotz der von der Kritik allgemein gelobten Musik, eine etwas kühle. Die Schuld liegt an der Bearbeitung des Librettos, das man dem englischen Geschmack anpassen zu müssen glaubte, wodurch es seine Pointen und seine Atmosphäre verlor. Der englische Geschmack wurde da wieder einmal falsch beurteilt, und Oskar Straus, der sich persönlich zu den Hauptproben und den ersten Aufführungen eingefunden hatte, ist jetzt etwas enttäuscht und verdrossen nach Paris abgereist, um dort sein Glück zu versuchen.

a. r.

MADRID: Das künstlerische Ereignis und zugleich der Schluß der diesjährigen Opernsaison war die Wiederaufführung und Neueinstudierung der „Walküre" durch den zu diesem Zweck aus Deutschland verschriebenen Kapellmeister Dr. Rahl, der bisher im Rheinland tätig war, und sich hier in solcher Weise bewährte, daß die gesamte Presse des höchsten Lobes voll ist. Unter solcher Leitung konnte sogar der Versuch gewagt werden, das Werk, das früher stark gekürzt wurde, beinahe ohne Striche zu geben — sicherlich ein erfreulicher Fortschritt! Das wachsende Verständnis des Publikums äußerte sich auch während der Vorstellung durch große Aufmerksamkeit, durch ein respektvolles Schweigen und eine intime Gemütsbewegung und am Schluß durch Hochrufe auf Wagner, die direkt den Charakter einer Kundgebung annahmen. Man beginnt eben diese Aufführungen nicht zu besuchen, um — wie bei den alten Spielopern — einen angenehmen „Gesellschaftsabend" zu verleben, die neuesten Toiletten zu bewundern und gelegentlich eine gelungene Bravourarie eines Tenors oder einer Primadonna zu bejubeln. Die Zuhörer geraten vielmehr unter den Bann, den die Kunst unseres großen deutschen Meisters auf sie ausübt. Das Werk wurde fünfmal gegeben, und jedesmal war das Haus ausverkauft, was seit Jahren nicht mehr der Fall war und außerordentlich bezeichnend ist. Unter solchen Umständen darf man sich der Hoffnung hingeben, daß die neuen Pächter ein Einsehen haben und in ihrem eigensten Interesse das nächste Mal den ganzen „Ring" bringen werden, so den endgültigen Triumph Wagners in Spanien besiegelnd. Eine Hauptschwierigkeit besteht in dem Engagement geeigneter Gesangskräfte. Jetzt hatte man sich damit beholfen, daß man Wotan und Brünnhilde aus Deutschland kommen ließ, so daß die „Walküre" vor dem spanischen Publikum halb in italienischer, halb in deutscher Sprache gesungen wurde, was begreiflicherweise zu manchen Unzuträglichkeiten führte, da die scharfen Konsonanten unserer Muttersprache bei dem unmittelbaren Vergleich mit dem weichen Wohllaut des Italienischen, an den das Publikum gewöhnt ist, auf dieses zunächst einen befremdenden Eindruck machten. Viel einheitlicher wäre es, wenn entweder das ganze Ensemble deutsch wäre oder die deutschen Sänger auch italienisch sängen, da eine Aufführung dieser Musikdramen in spanischer Sprache, die dem Publikum in jedem Augenblick die poetischen Motive der musikalischen Entwicklung vermitteln würde — wie dies wohl am meisten im Sinne Wagners sein würde — heute wohl noch nicht möglich ist. Ferner müßte dafür gesorgt werden, daß zu solchem Gastspiel auch Kräfte ersten Ranges aus Deutschland herangezogen würden, die in keiner Weise hinter den italienischen Gesangssternen zurückstehen. Unsere hervorragenden Wagnersänger sind aber natürlich nicht zu jeder Zeit, womöglich auf telegraphische Aufforderung hin, abkömmlich. Darum sollten die berufenen Vermittler es der Leitung des Teatro Real nabelegen, rechtzeitig die nötigen Dispositionen zu treffen, damit nichts den Anstrich der Improvisation erhält und das fremde Publikum einen möglichst hohen Begriff von dem Stand unserer musikalischen Kultur bekommt. — Die Saison hat uns viele Rigolettos, Lucias, Somnambulas, Marias de Rohan, Troubadours, Othellos, Toscas, Manons, Werthers, Hamlets und Mephistopheles gebracht, aber wie durch einen mächtigen Zauber trat das alles

am Schluß gegen die „Walküre“ zurück; es war — und die spanische Kritik gibt dem auch Ausdruck — als ob es dem Publikum plötzlich wie Schuppen von den Augen fiele, als ob es von der Empfindung überwältigt würde, daß ihm hier große, erhabene Kunst entgegentrete. Die Emphase verspricht tatsächlich, daß wir, wenn sich der Vorhang in der nächsten Saison hebt, die goldenen Fluten des Rheins sehen und daß die ersten echt Vorstellungen dem „Ring“ geweiht sein sollen! F. Matthes

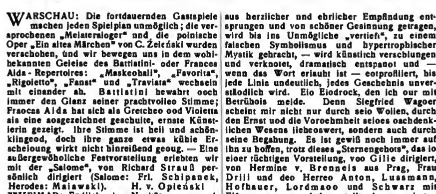
MAGDEBURG: In unserem Stadttheater geht die Saison, die eigentlich nie so recht lebendig wurde, ihrem Ende entgegen. Nach dem im vorigen Jahre erfolgten Tode des Pächters, Hofrat Arno Cabisius, führten seine Erben den Kontrakt weiter; mit nächster Saison, die bereits am 1. Sept. statt am 15. beginnt, übernimmt Coßmann-Hamburg die Direktion des Theaters. Er beginnt in der Oper mit einem neu inszenierten „Lohengrin“. Um einen würdigen Abschluß zu finden, hat die jetzige Direktion noch eine „Meistersinger“-Vorstellung mit Knote, Feinhals, der Wedekind und anderen ersten Kräften angesetzt und eine „Tristan und Isolde“-Aufführung in Bayreuther Besetzung, mit der die Saison Ende April schließt. Vom jetzigen Repertoire ist nichts Besonderes zu melden; es kommt noch Verdi's „Othello“ heraus. Max Hasse

MANNHEIM: Des 25. Todestages von Richard Wagner gedachte das Hoftheater durch eine Aufführung der Nibelungen-Trilogie. Otto Briesemeister erfreute als Loge, Hans Tänzler aus Karlsruhe als Siegfried in der „Götterdämmerung“. Leopold Reichwein dirigierte auch diesen zweiten Zyklus mit unbestrittenem und starkem Erfolge. Im übrigen kommt der Spielplan von den Alltagsrepertoire-Opern nicht los, er bringt keine Novität, sehr dürftige Neueinstudierungen und fast keinerlei Anregung. Im „Freischütz“ vermochte nicht einmal die technisch-dekorative Einrichtung Adolf Linnebachs zu genügen. Ein Heldentenor ist immer noch nicht gefunden. Dagegen wurde Olga Sondern, zurzeit an einer Wiener Operette beschäftigt, als jugendlich-dramatische Sängerin verpflichtet. Mehrere junge Kräfte haben ihre Kündigung erhalten; sie ziehen wieder, wie sie vor Jahresfrist kamen, und sind so klug als wie zuvor. Der nächste Clou wird eine Kreolin sein, die als ersten Versuch auf der Bühne die Carmen darstellt. Intendant Hagemann ist Optimist, vielleicht geschehen doch noch Zeichen und Wunder. Warten wir's ab. Das Warten und Abwarten haben wir ohnedies hier gelernt, leider kommt das Erwartete aber überhaupt nicht, und doch haben wir in H. Kutzschbach und L. Reichwein zwei ausgezeichnete Kapellmeister. K. Eschmann

STOCKHOLM: Das Königl. Theater befindet sich jetzt in einer Periode des Interregnums, das den künstlerischen Arbeiten des Instituts keinen günstigen Boden darbietet. Der neuernannte Chef, Arthur Thiel, hat schon seinen Nachfolger gefunden, und zwar wird Albert Ranft, schon jetzt Besitzer fast sämtlicher privaten Theater der schwedischen Hauptstadt, am 1. Juli d. Js. auch die Intendanz der Königl. Oper übernehmen. Während der Zwischenzeit sind bisher nur einige Reprisen zu verzeichnen, vor allem der „Othello“ von Verdi in ganz neuem Gewand, in dem Menzinsky den Mohren und Forsell einen ganz vorzüglichen Jago darstellten. — Der dänische Kammersänger Herold hat gastiert. Ansgar Roth

STRASSBURG: Die Klage über die Verödung der Opernrepertoires scheint eine ziemlich allgemeine zu sein. Vielleicht, daß wir im Vergleich mit dem Ausland etwas zu anspruchsvoll sind — nur meine ich, daß es unseren Direktionen nicht mehr kosten würde, die Fundamente ihres Spielplans mehr in der deutschen Kunst, als beim „Troubadour“, „Faust“, bei „Carmen“, „Mignon“ e tutti quanti zu suchen, die — mit und ohne Gäste — jetzo den „eisernen Bestand“ bilden. Dies Urteil kann auch eine Gay oder Arnoldson, ein Alvarez usw. nicht umstoßen. Fast einzig ist es Wagner, der die Ehre der deutschen Kunst rettet, wobei er freilich zum „Alltagskomponisten“, sicherlich sehr gegen seine eigenen Intentionen, herabsinkt. So wäre von erwähnenswerten Darbietungen hierorts während der letzten sechs Wochen eigentlich nur der „Ring“ zu nennen, der unter Gorters mehr korrekter als genialer Leitung vom eigenen Personal recht anständig (mit Ausnahme der Rheintöchter) herausgebracht wurde, desgleichen die „Meistersinger“, wobei nur der Wunsch nach einem Mittel übrigblieb, unserm sonst vortrefflichen Heldentenor Wilke etwas mehr „Glanz“ zu verleihen. — Cornelius' „Barbier“ leidet immer noch an zu großer Eiligkeit, Charpentier's „Louise“ an etwas unparisorischer Heiligkeit. Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Die erste Aufführung der „Meistersinger“ in der laufenden Spielzeit, geleitet von Erich Band, zeugte bei allen Mitwirkenden vom Bestreben, das Werk in würdiger Form darzubieten; Herr Neudörffer ging in der Rolle des Sachs mehr aus sich heraus, als früher. Mit Ausnahme des Beckmesser (Herrn Landauers aus Nürnberg) waren alle Partieen von einheimischen Kräften besetzt. Als eines herrlichen Abends gedenken wir der vereinzelten Aufführung von Mozarts „Cosi fan tutte“; Obrist dirigierte, Frau Bopp-Glaser, Herr Weil, Herr Holm zeichneten sich besonders aus. Warum dieses Werk Mozarts so selten und von so wenigen gehört wird? Sollte wirklich in demokratischen Zeiten der Sinn für psychologisch feine musikalische Komik entschwunden sein? Natürlich wird diese Frage nicht etwa durch den Zudrang zu den „Meistersingern“ bejaht. An Königs Geburtstag hatten wir als Festvorstellung den „Schwarzen Domino“ von Auber, von Oberregisseur Löwenfeld einer erfolgreichen Neubearbeitung unterzogen (Textbuch im Verlag Wildt, Stuttgart). Die Musik zu den neuen Rezitativen schrieb Erich Band, der das liebenswürdige Werk auch dirigierte. Frau Bopp-Glaser und Herr Erb hatten die Hauptrollen. Die glänzende Ausstattung war ganz neu beschafft. Vogls „Maja“, von deren Uraufführung berichtet wurde, hält sich auf dem Spielplan. „Der Widerspenstigen Zähmung“ kämpft offenbar mit Widerspenstigkeit. Über die erste Wiederholung des Meisterwerkes von Goetz kam man in diesem Winter nicht hinaus. Dr. Karl Grunsky



WARSCHAU: Die fortdauernden Gastspiele machen jeden Spielplan unmöglich; die versprochenen „Meistersinger“ und die polnische Oper „Ein altes Märchen“ von C. Żeleński wurden verschoben, und wir bewegen uns in dem wohlbekannten Geleise des Battistini- oder Frances Alda-Repertoires: „Maskenball“, „Favorita“, „Rigoletto“, „Faust“ und „Traviata“ wechseln mit einander ab. Battistini bewahrt noch immer den Glanz seiner prachtvollen Stimme; Frances Alda hat sich als Gretchen und Violetta als eine ausgezeichnet geschulte, ernste Künstlerin gezeigt. Ihre Stimme ist hell und schönklingend, doch ihre ganze etwas kühle Erscheinung wirkt nicht hinreißend genug. — Eine außergewöhnliche Festvorstellung erlebten wir mit der „Salome“, von Richard Strauß persönlich dirigiert (Salome: Frl. Schipanek, Herodes: Malawski). H. v. Opieński

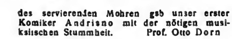
WEIMAR: Endlich eine Novität, wenn auch eine 21 Jahre alte: Verdi's „Othello“! Dieses in erster Linie von Wagner, in zweiter von Meyerbeer beeinflußte, fast gar keine Italianismen aufweisende Werk des 74jährigen Meisters gelangte mit vollständig neuer Ausstattung an Dekorationen und Kostümen unter Raabes gewissenhafter Leitung und Wiedeys sorgfältiger Regie zu mustergültiger Wiedergabe. Leider ging durch das verdeckte Orchester mancher Klangeffekt verloren. Hervorragende Leistungen boten Zeller als Vertreter der Titelrolle, vom Scheidt als Desdemona und Strathmann als Jago. Trotz dieser günstigen Resultanten glaube ich nicht an eine längere Lebensdauer dieses Werkes als Repertoireoper. Ich bin vielmehr der Meinung, daß die spezifisch italienischen Opern Verdi's seinen im Mischstil geschriebenen „Othello“ überleben, trotz der Trivialitäten. — Die übrigen Opernabende brachten dagegen zum Teil wenig befriedigende Aufführungen von „Hoffmanns Erzählungen“, „Martha“ und „Wildschütz“, was hauptsächlich auf die willkürliche Temponahme des Kapellmeisters Elmson zurückzuführen ist.

Carl Rorich

WIEN: In der Volksoper ist Siegfried Wagners „Sternengebot“ gegeben worden, bis jetzt zweimal: wie es scheint, eine Erst- und eine Letztaufführung. Der Eindruck des Werkes muß wohl überall der gleiche sein: der einer verschwommenen Monotonie und einer fast geflissentlichen Unklarheit. Nicht in der Musik: sie ist nur allzu durchsichtig, wo sie ein Anklingen an jene Töne versucht, die im „Bärenhäuter“ ein Versprechen und eine Hoffnung bedeuteten — ein bisher uneingelöstes Versprechen und eine noch unerfüllte Hoffnung; und sie ist im Übrigen vollständig und mehr als je im Bann der Ausdrucksweise Richard Wagners. Die einfachsten Repliken werden in Tristanscher Chromatik, bedeutungslose Hin- und Widerrede wird in Parsifalscher Erhabenheit in Klänge gebracht. Eine Abhängigkeit, die traurig macht, weil man den wachsenden Einfluß eines falsch beratenden Kreises spürt, der aus Siegfried Wagner durchaus eine Fortsetzung des väterlichen Werks herauspressen möchte, statt ihn den Weg der eigenen Begabung gehen zu lassen. Was die Dichtung vielleicht noch klarer zeigt als die Musik: eine einfache Handlung, aus herzlicher und ehrlicher Empfindung entsprungen und von schöner Gesinnung getragen, wird bis ins Unmögliche „vertieft“, zu einem falschen Symbolismus und hypertrophischer Mystik gebracht, — wird künstlich verschlungen und verknotet, dramatisch entspannt und — wenn das Wort erlaubt ist — entprofiliert, bis jede Linie undeutlich, jedes Geschehnis unverständlich wird. Ein Eindruck, den ich nur mit Betrübnis melde. Denn Siegfried Wagner scheint mir nicht nur durch sein Wollen, durch den Ernst und die Vornehmheit seines nachdenklichen Wesens liebenswert, sondern auch durch seine Begabung. Es ist gewiß noch immer auf ihn zu hoffen, trotz dieses „Sternengebots“, das in einer tüchtigen Vorstellung, von Gille dirigiert, von Hermine v. Brenneis aus Prag, Frau Drill und den Herren Anton, Lussmann, Hofbauer, Lordmann und Schwarz mit Eifer gesungen und dargestellt, dem verwirrten Publikum Gelegenheit gab, dem Sohne Richard Wagners zu zeigen, wie lieb allen seine Persönlichkeit ist. Jene Hoffnung braucht gar nicht immer wieder aus dem „Bärenhäuter“ geschöpft zu werden: wer die Kapellenszene im „Bruder Lustig“ gedichtet und musiziert hat, ist eine künstlerische Potenz. Nur, daß sie sich auf sich selbst besinnen muß. Daß Siegfried Wagner nicht das reizvollste an seinem Talent unterbinden darf: die bescheidene Liebenswürdigkeit, die innige Einfalt volkstümlicher Kraft, die naturwüchsige Heiterkeit eines frischen Gemüts. Wenn er statt dickleibiger Partituren voll falschen Tiefsinns und gequälten beziehungsreichen Allegorieen liebe kleine Werke schaffen wird, die deshalb nicht minder aus dem Volkstum und der Sage und gleichzeitig aus seinem eigenen redlichen und frohen Naturell herausgeboren sein mögen, aber ohne gewollten Bombast und pathetische Überladung, dann wird man sich seiner freuen dürfen. Gerade wer ihn liebt, wird den Mut haben müssen, es ihm zu sagen: er wird niemals ein zweiter Richard Wagner werden. Aber er könnte ein moderner Lortzing sein. Und das wäre am erfrischendsten in einer Zeit, der gesunde Unbefangenheit und herzliche Munterkeit — besonders in der Musik — mehr not tut als irgend einer Zeit zuvor. Richard Specht

WIESBADEN: Als Novität brachte unsere Hofoper Otto Dorn's Spieloper „Die schöne Müllerin“. Gelegentlich der Uraufführung in Kassel ist über das Werk schon berichtet. Der unterzeichnete Komponist kann an dieser Stelle nur anerkennen, daß der graziöse Rokokoton, der in Text und Musik der Oper angestrebt ist, von den Darstellern mit liebevollem Eingehen verwirklicht und so das leicht und heiter gedachte Scherzspiel vor jeder derbkomischen Nuancierung geschützt wurde. Neben der gewandten Regie des Herrn Mebus, die unser Intendant v. Mutzenbecher in persönlichem Eingreifen noch durch manche feinsinnigen Einzelzüge bereicherte, sei auch Prof. Schlar's musikalischer Leitung rühmend gedacht. Annie Hans war eine allerliebste „schöne Müllerin“; Rehkopf ein muntrer Liebhaber; Hensel ein wahrer Schwerenöter von „Graf“ und Frau Hanger die alle Wirrnis mit zarter Hand entwirrende „Gräfin“. Die kleine Rolle





des servierenden Mohren gab unser erster Komiker Andriano mit der nötigen musikalischen Stummheit. Prof. Otto Dorn

KONZERT

BERLIN: Leo Schrattenholz, bisher nur als Cellist bekannt, dirigierte einen Orchesterabend an der Spitze der Philharmoniker. Den künstlerischen Schwerpunkt des Konzertes bildete der Geiger Willy Heß, der sich mit dem Vortrag des Bruchschen d-moll Konzertes als ein ganz bedeutender Meister seines Instrumentes zeigte; seine Technik ist treffsicher, sein Vortrag voll Wärme, seine Tongebung von seltener Schönheit. Das Programm begann mit einer Fantasie für großes Orchester von Paul Juon über ein Glockenspiel mit eingestreuten Bruchstücken dänischer Volkslieder, die mir recht unbedeutend erschien, doch den Hörern so gefiel, daß sie nach dem Komponisten verlangten. Den Schluß des Abends machte die c-moll Symphonie von Brahms, die von dem Dirigenten mit Hilfe des Philharmonischen Orchesters ohne Unfall zu Ende geführt wurde; ich denke, Leo Schrattenholz ist besser mit seinem Cello auf dem Podium tätig als mit dem Taktstock. — Das neunte Symphoniekonzert der Königlichen Kapelle dirigierte Ernst von Schuch. Das Programm brachte ein Concerto grosso d-moll von Händel, eine Haydnsche Symphonie G-dur und „Tod und Verklärung" von Richard Strauß. Es war ein erlesener Genuß, zu erleben, wie dieser Meister des Taktstockes die alte und neue Musik behandelte, geistvoll das kleinste Detail ausarbeitete, dabei nie die Gestaltung des Ganzen aus dem Auge ließ, wie kraft- und schwungvoll vor allem das Straußsche Werk aufgebaut wurde. Solch ein Dirigent wäre dem Orchester, wäre auch den Hörern fortan für ihre Symphonie-Abende zu wünschen. — Das letzte Nikisch-Konzert dieses Winters brachte nur drei größere Orchesterwerke: ein Concerto grosso d-moll für Streichorchester von Händel, das nämliche, das Schuch im Opernhause dirigiert hatte, Beethovens „Pastorale" und die c-moll Symphonie von Brahms, die unter Nikisch zu schöner Geltung kamen. Der Dirigent brauchte diesen Abend sich nicht mit irgend einem Solisten in die Ehren und Ovationen zu teilen, die vom Publikum zum Schluß stürmisch gespendet wurden. — Auch Karl Panzner, der das letzte Konzert im Mozartsaal leitete, erntete mit vollem Recht reichen Beifall für die Mühen, die er sich mit dem Mozartorchester gegeben hat. Mit solchem Klangkörper Beethovens „Eroika" und große „Leonoren"-Ouvertüre so auszuarbeiten, daß alles Wesentliche der Werke und auch manche Einzelheit richtig herauskommt, will wirklich etwas bedeuten. Tilly Koenen sang mit ihrer klangreichen, warmen Stimme eine Arie aus Klughardts „Zerstörung Jerusalems", sowie einige Lieder von Schubert und Hugo Wolf. Alexander Siloti, der sich in Berlin seit Jahren nicht hatte hören lassen, bewährte sich mit dem Vortrag der „Wandererfantasie" von Schubert-Liszt als großzügiger Pianist mit nie versagender Technik und impulsivem Temperament. — Georg Schumann führte an der Spitze der Singakademie die „Missa solemnis" von Beethoven mit den Solisten Jeannette Grumbacher-de Jong, Martha Stapelfeldt, Paul Reimers und Anton Sistermans auf. Vorauf hatte er ein neues Werk eigener Arbeit gestellt, ein „Preis- und Danklied" für großen Chor und großes Orchester, das indessen mit seiner durchweg lärmenden Satzweise, seinem Mangel an origineller Erfindung, seiner unfeinen Rhythmik keinen guten Eindruck von dem Komponisten Georg Schumann hinterlassen hat. Ganz anders ist dieser Musiker an seiner Stelle, wenn er Kammermusik spielt, wie in dem Konzert zugunsten des Bach-Museums in Eisenach, in dem er mit Halir die Bachsche E-dur-Sonate für Klavier und Violine, mit Halir und Klingler eine Sonate für zwei Violinen und „Continuo" von Ph. E. Bach vortrug. Der Abend brachte außerdem noch ein Konzert F-dur für zwei Klaviere von Friedemann Bach mit dem Ehepaar Kwast vor den Blüthnerflügeln, zwei geistliche Lieder von Seb. Bach, die Paul Reimers sang, und zum Schluß Seb. Bachs Kantate „Mer han en neue Oberkeet", in der Frau Grumbacher-de Jong und Arthur van Eweyk als Solisten, ein paar Mitglieder aus dem Chor der Singakademie, sowie auch einige Herren des Philharmonischen Orchesters mitwirkten. Ein köstlicher Ulk diese Musik, mit der der Meister seiner eigenen Weise zu spotten scheint. Die Komik dieser Rezitative und Arien, der paar Instrumente, unter denen die Hörner sich besonders drastisch hervortaten, die Derbheit des Ausdrucks wirkt so unwiderstehlich auf die Lachmuskeln, daß bisweilen lautes Lachen zwischen Hörern und ausübenden Künstlern hin und her flog. Es hätte nur noch gefehlt, daß die Künstler auf dem Podium im Kostüm der Zeit gestanden hätten. So herzinnig vergnügt ist man wohl selten aus der Singakademie nach Hause gegangen.

E. E. Taubert

Das Rosé-Quartett (Wien), das in seiner neueren Zusammensetzung (Arnold Rosé, Paul Fischer, Anton Ruzitska, Friedr. Buxbaum) bei uns noch unbekannt war, spielte hier an drei Abenden nur Haydn, Mozart, Beethoven (D-dur und beide in Es), Schubert (d-moll und Quintett mit Eduard Rosé am zweiten Violoncell) und Brahms (a-moll), in einer wunderbar ausgeglichenen, durch Tonschönheit wie Auffassung hervorragenden Weise; das Zusammenspiel war von größter Einheitlichkeit und Präzision, der Erfolg beim Publikum mit Recht ein allgemeiner und sehr großer. — Hervorragende Leistungen bot auch der Beethovenabend (e-moll, D-dur und cis-moll) des Petri-Quartetts (Dresden); die Herren Henri Petri, Erdmann Warwas, Alfred Spitzner, Georg Wille sind ausgezeichnete Musiker und Ensemblespieler, die nicht mit gesuchten Feinheiten kokettieren, sondern, oft unter Verzicht auf Tonschönheit, in erster Linie den Zuhörern alles klar und deutlich machen wollen. — Eine Zumutung seitens des Russischen Trios (Vera Maurina-Press, Michael und Josef Press) war es, zu Sonntag nachmittag die Kritik einzuladen; trotzdem ich dieses Ensemble sehr hoch schätze und auch gern das c-moll Trio von Gretschaninoff gehört hätte, blieb ich doch der Veranstaltung fern. — Der Geiger Julius Falk, der mit dem Mozart-Orchester unter Leitung von Ignaz Waghalter konzertierte, war

dem Bachschen E-dur Konzert noch wenig gewachsen, gab aber dann in Lalo's F-dur und in Gernsheims Konzert doch Beweise einer reichen Begabung. — Diese fehlt m. E. Dr. Wolfgang Bülau, einem Schüler Marteaus, der ihm zu Liebe das Mozart-Orchester dirigierte; den letzten Satz des Brahmsschen Konzerts erinnere ich mich kaum je so schlecht gehört zu haben; mit Lotte Ackers, einer auch noch nicht konzertreifen Schülerin Marteaus, trug er ohne Schwung die schöne Serenade für zwei Geigen von Sinding vor, die sein Lehrer zu schwerfällig instrumentiert hat. — Talentvoll ist ohne Zweifel der noch sehr junge Geiger Herbert Dittler, ein kecker Draufgänger. — Nach längerer Pause ließ sich hier wieder einmal und zwar mit größtem Erfolg das sehr beliebte Vokalquartett Jeannette Grumbacher-de Jong, Julia Culp, Paul Reimers, Arthur van Eweyk hören — ein wahrer Hochgenuß, zumal auch Erich J. Wolff und Dr. James Simon besonders in den Brahmsschen Liebeslieder-Walzern die Klavierbegleitung prachtvoll ausführten; der viel zu wenig bekannte Liederkranz aus „Quickborn" von J. O. Grimm stand u. a. auf dem Programm. — In einem Extrakonzert des Philharmonischen Orchesters, dessen ständiger Dirigent Dr. Ernst Kunwald dabei reichlich Gelegenheit hatte, seine ungemeine Anpassungsfähigkeit und seine Umsicht zu zeigen, wiederholte der junge vortreffliche Geiger Franz v. Vecsey das ihm gewidmete dritte Konzert von Hubay, ohne auch diesmal damit sonderliches Interesse zu erwecken. Sehr gefeiert wurde auch der zweite Solist, Ferruccio Busoni, der ausschließlich Werke von Balakirew und Liapunow, von letzterem u. a. eine ihm gewidmete, durch scharfe Kontraste bemerkenswerte ukrainische Rapsodie (mit Orchester) vortrug. Das sehr buntscheckige Programm enthielt auch eine wirkungsvolle Ouvertüre über spanische Themen von Balakirew.

Wilh. Altmann

Das aus Emmy Collin-Haberlandt, Elisabeth Schulz, Else Vetter, Sonja Beeg bestehende „Berliner Damen-Vokalquartett" kann gegen das Vorjahr erhebliche Fortschritte verzeichnen. Die vier Stimmen passen gut zu einander, man hört ihnen mit Vergnügen zu. Besondere Anziehungskraft erhielt das Konzert durch Mitwirkung des famosen Pianisten Emil Frey, der in allen Einzelheiten individuell ist. — Auch die Darbietungen des „St. Ursula-Mädchenchors" sind auf einer höheren Stufe angelangt. Es wird rein und mit hübschen Schattierungen gesungen. Der Vortrag trifft allerdings nicht immer den Charakter der Lieder. Die Koloratur-Sopranistin Elfriede Goette würde bei emsigem Studium sich eine angesehene Position auf der Bühne schaffen können. — Achtunggebietend war die Leistung des „Berliner Volkschor" (Dirigent Dr. Ernst Zander) an seinem Richard Wagner-Abend. Das Programm bestand aus Lohengrin- und Tannhäuser-Szenen. Chor und Mozart-Orchester hielten sich wacker, weniger die Solisten. Frau Schauer-Bergmann (Sopran) verdarb die Partie der Elsa durch zu langsame Tempi. Dem Tenoristen Jäger, dessen Stimme eigentlich mehr ein hoher Bariton ist, fällt die Höhe schwer, weshalb er da meistens zu tief singt. Auch neigt er zum Schleppen und zur Sentimentalität. — Eine hervorragende Sängerin ist Cläre Werdermann. Sie besitzt einen Alt von edler Qualität, singt geschult ohne Tremolo, spricht trefflich; der schlichte Vortrag könnte wohl etwas vertiefter sein. Der Sopran von Clara Schützer ist gleichfalls sehr schön, aber noch nicht genügend gebildet. Die Tongebung ist gequetscht. — Die Pianistin Julia Röhr konnte dem wundervollen c-moll Konzert von Xaver Scharwenka nicht gerecht werden. Ihre Technik reichte nicht aus, Gedächtnisfehler wirkten störend, und ein Manko bei zu temperamentvollen Ergüssen geradezu herausfordernden Stellen war auffallend. Lobenswert war nur die Orchesterbegleitung unter Dr. Max Burkhardt, der durch energische Direktion eine exakte, wenn auch nicht individuelle Wiedergabe der „Hebriden"-Ouvertüre erreichte. Der als Komponist hier noch wenig bekannte Frank L. Limbert leitete persönlich seine „Variationen für Orchester über ein Thema von Händel" mit grossem Geschick. Das Werk zeigt mehr kontrapunktisches Können als Phantasie. Außerdem gelangte noch ein Konzertstück für Klavier und Orchester desselben Tonsetzers zur Aufführung. — Die Violinistin Helen Mac Gregor und die Pianistin Madge Shand Smith sind aus dem Schülerstadium noch bei weitem nicht heraus. Ernstes Streben soll ihnen nicht abgesprochen werden. — Der Cellist Marix Lövensohn spielte das Konzert von Haydn mit gefühlvollem Vortrag, jedoch technisch nicht leicht genug. Geschmacklos sind die zahllosen Glissandi und das Anbinden des folgenden Auftaktes an die vorausgehende Phrase. Von einem Cello-Konzert von Flora Joutard kam (nach Ankündigung des Dirigenten aus Proben-Mangel!) nur das Adagio zur Wiedergabe. Es scheint den Philharmonikern überhaupt an Zeit zu fehlen. Unentschuldbar war das Zuspätkommen verschiedener Mitglieder zum Beethovenschen Violinkonzert, wodurch sich vielleicht die Nervosität des ausgezeichneten Geigers Adolf Rebner erklärt, der hier schon viel vorteilhafter gehört wurde. — Gleich vier Cello-Novitäten auf einmal brachte Jacques van Lier, von denen ich leider die erste, ein Konzert in A-dur von Hubert Jahrow, nicht hören konnte. Ein Konzert in g-moll von Max Laurischkus kam unvollständig zur Aufführung. Der letzte Satz blieb fort, wohl zum Vorteil des Werkes, das schon bis dahin recht gequält klang, alles erfunden, nicht empfunden. Das Adagio wies einige interessante harmonische und orchestrale Kombinationen auf. Viel höher stand ein Konzert in e-moll, op. 45 von Hermann Grädener, das unter vorzüglicher, ruhiger und zielbewußter Leitung des Komponisten zu bester Wirkung gelangte. Es enthält poetische Gedanken und ein sehr schönes Adagio mit etwas „Parsifal"-Stimmung. Eine Ballade von Elisabeth Kuyper ist süßliche Salonmusik mit einigen technischen Schwierigkeiten vermengt. J. van Lier setzte sein großes Können für alle Werke mit Begeisterung ein. — Gustav Thümler-Walden ist Besitzer eines sympathischen, ausgiebigen Baritons ausgeprägt lyrischen Charakters. Auf das Feld der Lyrik weist ihn auch der Charakter seiner Vortragskunst hin. Die Aussprache ist vorzüglich.

Arthur Laser



Zwei zweifellos sehr bedeutende Klaviertalente, die beide auch technisch bereits ganz beträchtlich reif sind, kehrten bei uns als Neulinge ein. Germaine Arnand, eine noch ganz junge Dame, ist die klarer, zuweilen aber auch derber spielende. Adolphe Borchard wird noch zuweilen mit der Rechten undeutlich und tritt auch das Pedal nicht immer so, wie es getreten werden muß, um alles klar hervorzubringen. Aber er ist der bereits reifer Empfindende. Aus beiden könnten wohl, wenn nicht alles trügt, erste Meister werden. Bereits heute ragen sie hoch aus dem Durchschnitt heraus. — Marie Dubois schnitt in ihrem zweiten (Orchester-)Konzert weit weniger gut ab. Sie greift zwar mit nicht übler Fertigkeit und mit einem gewissen Aplomb in die Tasten, aber Anschlag, Phrasierung, Disposition und gefühlsmäßige Nuancierungen, dazu das Schmerzenskind Pedal — das alles läßt leider viele Wünsche offen. Immerhin spielte sie seltenere Werke: die Konzerte Es-dur von Mozart und E-dur von Moszkowski, welch letzteres ja freilich nicht allzu großen rein musikalischen Wert hat. — Der zweite Liederabend von Philippine Landshoff mit Ludwig Landshoff am Nanette Streicher-Klavier interessierte nicht sehr, da unter Gesängen von Bach, Erlebach, J. A. P. Schulz, G. Ph. Telemann, C. G. Neefe, J. G. Mayr, G. Benda und J. R. Zumsteeg zu wenig Bedeutendes ausgewählt war, um einen günstigen Eindruck von der Liedproduktion des achtzehnten Jahrhunderts hervorzurufen. Gesanglich und klavieristisch genügte die Wiedergabe zudem nicht immer durchaus. Die Tongebung der Sängerin ist nicht immer frei genug und oft kehlig. Aber Atemführung und Vortrag sind gut. — Von zwei gemeinschaftlich in einem Konzert zu Worte gekommenen Tonsetzern kommt ernstlich eigentlich nur Willy von Moellendorff in Betracht. Lieder, wie „Steigende Nebel", „Die schwarze Laute" oder „So einer war auch er", verdienen wohl Beachtung als, wenn auch nicht erfinderisch starke, so doch objektiv gute und gewählte Gesänge. Von Martin Grabert können hier dagegen nur allenfalls „Nächtliche Pfade", „Wie ein Verhängnis" und „Schließe mir die Augen beide" erwähnt werden. Das übrige, was der Abend bot — außer der trefflichen Gesangsleistung Eugen Briegers — sei schonend verschwiegen. Höchstens ein Chorlied Moellendorffs, „Ruhe", kam etwas über die platteste Liedertafelei hinaus. — Helene Martini besitzt einen nur wenig umfangreichen Mezzosopran, der dazu ziemlich schwach ist. Aber sie behandelt ihr nicht mehr jugendfrisches Organ recht sachgemäß, spricht meist gut aus (manchmal sind die unbetonten e zu dunkel), und ihr Vortrag ist verständnisvoll. Doch stören die nachhelfenden Kopfbewegungen sehr.

Alfred Schattmann

Waldemar von Grigorowitsch-Barsky ist wohl der schlechteste Klavierspieler, den ich in diesem Winter hörte. Ein solches Unverständnis für Beethoven, wie er in seinem Vortrage der Sonate op. 101 bewies, hätte ich nicht für möglich gehalten. Alle Sätze wurden stark verschleppt und kamen selbst in solchen Tempi noch technisch äußerst mangelhaft heraus. — Annie L. Wakeman besitzt eine Konservatoristenfertigkeit und spielt mit dieser frisch drauf los. Dabei greift sie, zumal sie nur eine kleine Hand hat, tüchtig daneben und ermangelt der persönlichen Note, über der man solche Unebenheiten vergessen könnte. Ich hörte Bach, Beethoven und Schumann, dann ging ich enttäuscht von dannen. — Auch Diane Albernoni kann ich kein Lob spenden. Bei Beethoven verschluckte sie ganze Zählzeiten, Mozarts a-moll Rondo spielte sie stechend hart und poesielos. Chopin's Nocturne, op. 48, 1, erfordert viel mehr Wärme und Technik, als hier aufgeboten wurde. — Gertrud Scheibel ist nur berechtigt, im Familienkreise zu spielen. — Agnete Tobiesen ist eine ernste Künstlerin. Einiges in Beethovens As-dur Sonate phrasierte sie auffallend richtig. Im allgemeinen gebricht es ihr noch an virtuoser Technik und Routine. Immerhin war das Geleistete schon recht erfreulich und zeigte eine gute Grundlage, von der es sich rasch höher kommen läßt.

Hermann Wetzel

Lou Schmidt ist ein interessantes Persönchen, das leider bei schön ansprechender Höhe in seiner Stimme kein genügendes Ausdrucksmittel hat. — Anton Schlosser hat einen sehr hübschen Tenor, aus dem sich viel machen ließe, aber Temperament und Gefühl scheinen dem Sänger ziemlich fremd zu sein. — Eugenie Dusseau-Bormann leistet technisch recht gutes und erfreut den Hörer mit einem klangvollen, nie forcierten Ton. Auch ihr Vortrag ist warm und intelligent. — Hans Sasse verwendet seinen schönen Bariton nicht ungeschickt, tut im Vortrag aber des Guten zu viel. Eine solche Sentimentalität läßt kaum einen Hörer ernsthaft. Gertrud Sassa litt sichtlich unter Lampenfieber, sodaß sich über ihre Beanlagung wenig sagen läßt. Wohltuend wirkten die vereinzelten prachtvoll gegriffenen hohen Töne.

Richard Hähn

Martha Kynast (Gesang) und Louise Weidinger (Klavier) gaben zusammen einen Abend in der Singakademie. Das Material der Sängerin ist gut, aber die Behandlung ihres Organs ist eine verfehlte, daher der Quetschton; am erfreulichsten ist das Piano. Die Pianistin spielt technisch gut, aber bis zum Geist reichts nicht und bis zur Seele ganz und gar nicht. — Wenn der Pianist Günther Freudenberg Elegantes und Effektvolles zum Vortrag bringt, wirkt er durch seine eminenten technischen Fähigkeiten und durch sein feines dynamisches Gefühl höchst anregend, das gerade Gegenteil aber findet statt, sobald wir ein ernstes Werk von ihm zu hören bekommen. So wußte er weder mit der Taubertschen Phantasie-Sonate noch mit der g-moll Fuge von Bach-Liszt etwas anzufangen. Dafür mußte er das Salonstück „Danse des Elfes" von Sapellnikoff wiederholen. — Georg Münzer (eigene Kompositionen und musikalische Dichtungen) ist romantisch angehaucht; er steckt noch ganz im Subjektiven. Von der Fantasia quasi Sonata für Violine und Klavier, in der er am meisten zu sagen hatte, gefiel mir am besten das Finale. Den tiefsten Eindruck hinterließen seine Dichtungen. Alexander Sebald und Severin Eisenberger gaben sich die erdenklichste Mühe, der nicht gerade dank-

baren Violinsonate gerecht zu werden, was ihnen auch vollkommen gelang. — Nellie Curzon Smith (Klavier) hat ein gutes Talent für das Spielerische und Perlende; ein Stück wie das Allegrissimo von D. Scarlatti machen ihr nur wenige Pianistinnen nach. Besondere Hervorhebung verdienen ihre peinliche Exaktheit und ihre Treffsicherheit. Arno Nadel

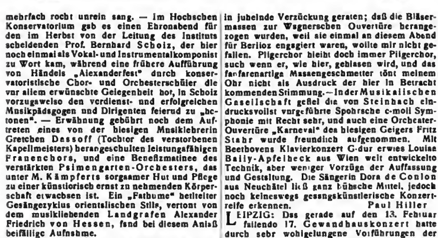
DORTMUND: In einem Bungert-Abend entzückte Lilli Lehmann ein mehrtausendköpfiges Publikum durch den vollendeten Vortrag von Liedern der Carmen Sylva, meisterhaft begleitet vom Komponisten, der ferner die große Orchesterszene „Sturmmusik, Götterversammlung und Gesang der Okeaniden" aus „Kirke" zu Gehör brachte. — Hüttner brachte u. a. Tschaikowsky's „Ouvertüre solennelle" zu impulsiver Wirkung. Fürst Heinrich XXIV. von Reuß errang mit seiner schwungvollen e-moll-Symphonie warmen Beifall, und Julius Klengel bewährte sich als Meister eines vollendeten Cellospieles. — Die Suite „Les Erinnyes" und „Scène religieuse" von Massenet ergänzten das Programm des vierten Hüttnerschen Solistenkonzertes. — Der Konservatoriumschor vermittelte unter Holtschneider eine geschichtliche Übersicht über den a cappella-Gesang vom Madrigal an bis zur Gegenwart. Die von Willy Eickemeyer eingestreuten Klaviersoli von Scarlatti, Bach, Mozart, Beethoven, stilrein und in gediegener Auffassung vorgetragen, bedeuteten Ecksteine der Entwickelung dieser Kunstgattung. Eine Reihe intimer Lieder fanden durch Frl. Schenk-Weimar eine vornehme und genußreiche Wiedergabe. — In einem Holtschneiderschen Orgelkonzerte interessierte ein erstmalig in Deutschland gespieltes Konzert für Orgel und Orchester von E. Prout.



Brant" erzielte die königl. Kapelle unter v. Schuch einen Sondererfolg. — Der Mozartverein brachte eine Symphonie C-dur von Reinhold Becker zum ersten Male vollständig zu Gehör, nachdem zwei Sätze daraus vor zwei Jahren bereits in einem Hoftheaterkonzert aufgeführt worden waren. Der lebhafte, herzliche Erfolg dieses Werkes unter Max v. Haken war wohlberechtigt, denn die an schönen und großen Gedanken reiche, in der Form klare und in der Instrumentation sehr farbenprächtige Symphonie ist eine Schöpfung von starker Eigenart und ergreifender Innerlichkeit, auf das alle Konzertleiter nachdrücklich hingewiesen seien. Die Solistin Luise Mysz-Gmeiner bereitete mit einer Reihe von Liedern den Hörern einen ungetrübten Genuß. — Das „Deutsche Requiem" von Brahms erfuhr durch die Robert Schumannsche Singakademie unter Albert Fuchs eine sehr lobenswerte Wiedergabe, dagegen fiel das Oratorium „Die Sündflut" von Saint-Saëns stark ab und erzielte einen weit geringeren Eindruck als seiner Zeit bei der ersten Aufführung. Solisten waren die Damen Nast, Mary Schmidt und die Herren Kiesarski und Perron. — Das Petriquartett beschloss seine Soireen mit einem höchst genußreichen Beethovenabend, während infolge der schweren Erkrankung des Konzertmeisters Lewinger dessen Quartettgenossen ohne ihn einen Triosbend veranstalten mußten. — Der Dresdner Lehrergesangverein unter Friedrich Brandes hatte für sein Winterkonzert wieder große Anstrengungen gemacht, sich aber allzu weit vom Volkstümlichen entfernt. „Am Siegfriedsbrunnen" für Männerchor und Orchester von Fritz Volbach und Walter Moellendorffs „Im Nachtzug" waren die wertvollsten Darbietungen des Abends, dessen Solist Walter Sommer erst gegen Ende des Konzerts in den Vollbesitz seiner Mittel kam. Als orchestrales Zwischenstück interessierte „Sonnenaufgang über Himalaya" von Gerhard Schjelderup durch Größe der Empfindung und des Ausdrucks.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Von den sechs Konzerten, die jeden Winter im Opernhaus gehalten werden, fand das letzte (unter Reichenberger) noch rechten Anklang, nicht sowohl wegen der als Neuheit dargebotenen Tondichtung „Taormina" von E. Boehe, über deren innere Fruchtlosigkeit die raffinierten Reize der Instrumentation nicht wegzutäuschen vermochten, sondern wegen der Mitwirkung von Luise Mysz-Gmeiner, der vorzugsweise einige Brahms-Lieder prächtig gelangen. — Im Museum hörte man gelegentlich eines von Peter Raabe dirigierten Sonntagskonzertes ein neues anspruchsvolles, aber auch ernst anregendes Klavierkonzert von Hermann Zilcher, der selbst am Flügel saß; im folgenden Freitags-Orchesterabend war das Violinkonzert op. 50 von Jaques-Dalcroze, von Felix Berber sehr schön gespielt, die Novität, die nicht gleichmäßig ansprach, stellenweise, wie im 1. Satz aber doch recht interessant gearbeitet ist. — Von zwei Kammermusik-Abenden des nämlichen Instituts geriet der eine, bei dem wieder einmal das Böhmische Streichquartett an den Pulten saß, ganz meisterlich, nur Beethovens Fuge op. 133 ließ die Hörer, selbst in dieser Aufführung, verhältnismäßig kühl. Noch weniger Freude erlebte man an den Produktionen des französischen Gesangsquartetts Battaille, das bei wenig reizvollem Stimmmaterial auch noch



mehrfach recht unrein sang. — Im Hochschen Konservatorium gab es einen Ehrenabend für den im Herbst von der Leitung des Instituts scheidenden Prof. Bernhard Scholz, der hier noch einmal als Vokal- und Instrumentalkomponist zu Wort kam, während eine frühere Aufführung von Händels „Alexanderfest" durch konservatoristische Chor- und Orchesterschüler die vor allem erwünschte Gelegenheit bot, in Scholz vorzugsweise den verdienst- und erfolgreichen Musikpädagogen und Dirigenten feiernd zu „betonen". — Erwähnung gebührt noch dem Auftreten eines von der hiesigen Musiklehrerin Gretchen Dessoff (Tochter des verstorbenen Kapellmeisters) herangeschulten leistungsfähigen Frauenchors, und eine Benefizmatinee des verstärkten Palmengarten-Orchesters, das unter M. Kämpferts sorgsamer Hut und Pflege zu einer künstlerisch ernst zu nehmenden Körperschaft erwachsen ist. Ein „Fathume" betitelter Gesängezyklus orientalischen Stils, vertont von dem musikliebenden Landgrafen Alexander Friedrich von Hessen, fand bei diesem Anlaß beifällige Aufnahme.

Hans Pfeilschmidt

KÖLN: Im zehnten Gürzenichkonzert gelangte Berlioz' Große Totenmesse unter Fritz Steinbach zu imposanter Aufführung, wobei eine sehr starke Besetzung der Instrumentalgruppen im Sinne des Komponisten zumal in den trefflich funktionierenden verschiedenen Bläserorchestern besondere Wirkungen hervorrief. Während das gesamte Orchester die Eindruckskraft des Werks voll zur Geltung brachte, wäre das vom Chore nur in Teilen zu behaupten. Es schien, als hätte es hier an den nötigen Proben gefehlt, und vorweg bei den Tenören ließen Sicherheit und Stimmenklang viel zu wünschen übrig. Georg Grosch von der Dresdener Oper erwies sich als ein gut musikalischer, angenehm stimmbegabter und beträchtlich geschulter, allerdings noch nicht ganz fertiger Sänger, der vor allem die Behandlung seiner Tenorhöhe und seine Textaussprache wird verbessern müssen, um einen Platz in der vorderen Reihe der Konzerttenöre endgültig zu belegen. Keinen bedeutenden, aber jedenfalls einen recht gefälligen Eindruck erzielte Edward Elgar's Introduktion und Allegro für Solo-Streichquartett und Streichorchester, worin das nicht sonderlich bedachte Soloquartett durch Bram Eldering, Carl Körner, Josef Schwartz und Friedrich Grützmacher hervorragend schön gespielt wurde, indeß Steinbach dem im Streichorchester lebhaft interessierenden und durch eine prächtige Fuge exzellierenden Tonstück ein höchst beredter Mittler war. Conrad Heubners, des verstorbenen Koblenzer Dirigenten, „Geheimnis der Sehnsucht", nach Geibel, für Tenorsolo (Georg Grosch), Chor und Orchester erwies sich als ein sehr stimmungsvolles Werk von schöner Erfindung, feinem Chorsatz und sicher gestaltender Instrumentierung. Da si[illegible] der Chor unter Steinbachs feinfühliger Leitu[illegible] hierbei ebenso brav hielt wie Solist und Orchest[illegible] kam es zu sehr freundlichen Wirkungen. Zule[illegible] kam noch die „Tannhäuser"-Ouvertüre. M[illegible] die Masse der Konzertbesucher mit dem Straßenpublikum der Militärkapellen gemeinsam denken: „je mehr Blechmusik, desto schöner" und dar[illegible] in jubelnde Verzückung geraten; daß die Bläsermassen zur Wagnerschen Ouvertüre herangezogen wurden, weil sie einmal an diesem Abend für Berlioz engagiert waren, wollte mir nicht gefallen. Pilgerchor bleibt doch immer Pilgerchor, auch wenn er, wie hier, geblasen wird, und das fanfarenartige Massengeschmetter tönt meinem Ohr nicht als Ausdruck der hier in Betracht kommenden Stimmung. — In der Musikalischen Gesellschaft gefiel die von Steinbach eindrucksvollst vorgeführte Spohrsche c-moll Symphonie mit Recht sehr, und auch eine Orchester-Ouvertüre „Karneval" des hiesigen Geigers Fritz Stahr wurde freundlich aufgenommen. Mit Beethovens Klavierkonzert G-dur erwies Louise Baily-Apfelbeck aus Wien weit entwickelte Technik, aber weniger Vorzüge der Auffassung und Gestaltung. Die Sängerin Dora de Coulon aus Neuchâtel ließ ganz hübsche Mittel, jedoch noch keineswegs gesangskünstlerische Konzertreife erkennen.

Paul Hiller

LEIPZIG: Das gerade auf den 13. Februar fallende 17. Gewandhauskonzert hatte durch sehr wohlgelungene Vorführungen der „Eroica", der „Faust-Ouvertüre", „Tannhäuser-Ouvertüre mit Bacchanal" (zum ersten Mal an dieser Stelle) und „Holländer-Ouvertüre" den Charakter einer schönen Wagner-Gedenkfeier erhalten, und im 18. Gewandhauskonzerte, bei dem der trefflich geschulte Thomanerchor unter Gustav Schreck und die an diesem Abend trotz Indisposition auch zur Königlich Sächsischen Kammersängerin avancierende Bayerische und Mecklenburgische Kammersängerin Helene Staegemann mitwirkten, ist dem mit anwesenden König Friedrich August mit vortrefflicher Reproduktion der Lisztschen „Préludes", der Volkmannschen Ouvertüre „Richard III." und der Instrumentalsätze aus Mendelssohns

[illegible] mit dem distinguierten Gedankenmaterial der ersten zwei Sätze ansprechen mußte. Ein Sonaten-Abend von Bernhard Stavenhagen und Felix Berber, der zwischen den trefflich ausgeführten Sonaten in C-dur von Mozart und



in A-dur (Kreutzer-Sonate) von Beethoven den hiesigen Musikfreunden die ganz unterhaltsame Bekanntschaft einer h-moll Sonate op. 20 von Richard Barth vermittelte, bildete diesmal das einzige kammermusikalische Seltenstück. — Der Leipziger Lehrergesangverein unter Hans Sitt feierte in seinem Winterkonzerte mit dem Orchestervorspiel zur „Loreley“ und dem „Frithjof“ (Solisten Hedwig Kaufmann und V. d'Arnalle) den 70. Geburtstag Max Bruchs nach, wiederholte Volbachs erinnerungsschweres Stimmungsbild „Am Siegfriedbrunnen“ und brachte als Neuheiten Rudolf Bucks verkünstelte „Wilde Jagd“ und zwei hübsche a cappella-Chöre „Mein Hüttlein steht im Tannengrün“ und „Die Pantoffeln“ von Hugo Kaun. — Recht großkünstlerisch hatten Max Reger und seine jungen Sänger das Winterfestkonzert des Universitäts-Sängervereins zu St. Pauli ganz auf die Namen Brahms und Wagner gestellt, und zwischen der „Akademischen Festouvertüre“ und dem „Meistersinger-Vorspiel“, die vom Gewandhausorchester unter Regers energievoll-klargliedernder Leitung in bester Klangplastik vorgeführt wurden, erklangen von Brahms das durch Heuberger für Männerchor und Orchester bearbeitete „Lied vom Herrn von Falkenstein“, die Rhapsodie mit Altsolo, die a cappella-Männerchöre „Geleit“, „Marschieren“ und „Sandmännchen“ (letzteres in Bearbeitung von Kremser) und die von einem hochtalentierten jungen Mädchen (Edith Albrecht) überraschend schön gespielten „Variationen über ein Thema von Händel“. Dazu steuerte die etwas naturalistisch singende Solistin der Rhapsodie, Anna Erler-Schnaudt, noch einige Sololieder des Meisters Johannes bei. Die Pauliner selbst hatten eigentlich nicht viel zu leisten, vollbrachten das Wenige aber auf beste Art und sind jedenfalls mit diesem Brahms-Wagner Konzerte weit von der Liedertäfler Landstraße abgebogen. — Dem neuen Universitätskirchenchore unter Kantor Hans Hofmann muß man noch einige Reifezeit lassen; was er jetzt schon unter unermüdlicher Mitwirkung des tüchtigen Universitätskirchenorganisten und Choralkantatenkomponisten („Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“) Ernst Müller, der Sängerinnen Martha Wermann und Lia Stadtegger, und der Herren Gewandhausmusiker Hugo Hamann, Edmund Heyneck und Johannes Snoer an einem Sonntagnachmittagskonzerte dargeboten hat, schmeckte bei sehr respektablem Vollbringen der meisten Aufgaben doch allzusehr nach süßlicher Dilettiererei. — In langer Reihe zogen die, so den Flügel schlagen, vorüber, voraus der mit seinen Vorträgen noch etwas zwischen Inhalt und Form eingeklemmte ziemlich virtuose Spieler Richard Goldschmied, dann der etwas genialfahrig spielende Richard Burmeister, der sich der Beteiligung der mit einigen sehr wohlgelungenen Melodramvorträgen („Fünf Dichtungen von Ujejski über Kompositionen von Chopin, für melodramatischen Vortrag eingerichtet von Richard Burmeister, und Bürger-Liszts „Lenore“) sensationell wirkenden Albertine Zehme zu erfreuen hatte, weiterhin der etwas draufgängerische Vollblutvirtuose Boris Kamtschatoff, der talentvolle, sich künstlerisch-eigenpersönlich aber auch etwas liederlich gebende Oskar Springfeld, die schönbegabte Stephanie Barth, die Liszts h-moll Sonate als Erlebnis vorzutragen und zum Erlebnis zu machen vermochte, Ignaz Friedman, der sein großes technisches Können beim Interpretieren zum Verüben unzähliger Willkürakte mißbraucht, Arthur Reinhold, den es zu oft und zu früh in die Öffentlichkeit hinausdrängt und der — „unvorbereitet, wie er sich hat“, — ganz unfertige Leistungen sorglos neben einiges Trefflich-Beherrschte (so jüngst die „Bénédiction de Dieu dans la solitude“) stellt, und Anna Bohm, deren wohlgebildetes und klangpoetisches Spiel lebhaften Beifall gefunden hat. Mit dem immer noch jungalten Herzensstürmer Pablo de Sarasate kam seine langjährige, hochschätzungswerte Kunstgenossin Berthe Marx-Goldschmidt zu neuer Ruhmesernte hierher, und als sehr beachtenswerter junger Geigenvirtuose hat sich J. Mitnitzky erweisen können. Sven Scholander und Ludwig Wüllner, denen beiden der Erfolg länger treu bleibt als die Stimme, siegten neuerdings durch ihre Kunst der Ausdrucksdifferenzierung, und eine angenehme Ohr- und Seelenerfrischung hatte man den vier Schwestern Valborg, Sigrid, Astrid und Olga Svärdström zu verdanken, die allerdings zarten Kirchengesängen von Turini und Mozart mit ihrem etwas realistischen plein air-Singen nicht ganz zu entsprechen vermögen, nordische Kunstlieder von S. v. Koch und C. M. Bellmann und allerlei fröhliche Volksliedlein aber so gesundatmig und klangfrisch in die Luft hinausschwellen machen, daß man sich wirklich der Enge des Konzertsaales entrückt und in die freie Natur hinausversetzt wähnen könnte. — In tunlichster Kürze soll nun ein reichlich vierwöchiger Abschnitt des Leipziger Konzertlebens gewürdigt sein, und so beginne ich dann mit den am 27. Februar, 5., 12. und 26. März stattgehabten letzten vier Gewandhauskonzerten. Da gab es im 19., das ein Chorkonzert war, Erstaufführungen von Theodor Streichers durch eine gewisse Stimmungseigenart interessierendem Versuchsopus „Mignons Exequien“ und von Hugo Wolfs durchaus wirksamen Geniewerken „Elfenlied“ und „Der Feuerreiter“, wozu dann noch in etwas schwungloser Wiedergabe das „Schicksalslied“ von Brahms und in flüssiger Reproduktion unter besonders ansprechender solistischer Mitwirkung des Baritonisten Alfred Kase die bis auf den genialen Satz „Kommt mit Zacken, kommt mit Gabeln“ fadenscheinig gewordene Mendelssohnsche Kantate „Die erste Walpurgisnacht“ erklangen. Im 20. umschlossen Arthur Nikischs feinzügige Interpretationen der Mozartschen „Figaro“-Ouvertüre, des Saint-Saënsschen Orchesterpoems „Le rouet d'Omphale“ und der Schubertschen C-dur Symphonie sehr beifällig aufgenommene Liedervorträge Alfred Kases. Das 21. brachte dem vorzüglichen Gastdirigenten, Generalmusikdirektor Ernst von Schuch, für sehr schöne Vorführungen der Haydnschen G-dur Symphonie (No. 13), der „Oberon“-Ouvertüre und der Straußschen Tondichtung „Tod und Verklärung“, und dem mitwirkenden allervortrefflichsten Pianisten Wilhelm Backhaus für die vollkommene Reproduktion des Beethovenschen Es-dur Konzertes stürmischen Beifall, und im 22. folgte auf Mozarts g-moll Symphonie



nach altem Schlußbrauche der Gewandhausdirektion Beethovens „Neunte", deren diesmalige Wiedergabe unter Arthur Nikisch und mit einem in den Männerstimmen vorzüglicheren Soloquartett (Johanna Dietz, Agnes Leydbecker, Jacques Urlus und Alfred Kase) sich weder im Guten noch im Schlimmen wesentlich von den in früheren Jahren stattgehabten repertoiregemäßen Aufführungen des Kolossalwerkes unterschied. — Die sechste Gewandhaus-Kammermusik der Herren Edgar Wollgandt, Josef Blümle, Carl Herrmann und Julius Klengel hat zwischen der im Klavierpart durch Max Reger ganz außerordentlich schön dargestellten Brahmsschen G-dur Sonate für Klavier und Violine und Beethovens respektabel vorgeführtem a-moll Quartett op. 132 die Uraufführung eines in e-moll stehenden, viersätzigen Manuskripttrios op. 102 von Max Reger gebracht, einer allerächtest-Regerschen Komposition, die mit lebhaftem Interesse angehört und mit der Forderung einer Scherzo-Wiederholung und mehreren Hervorrufen des Autors und seiner Mitinterpreten aufgenommen wurde, die aber doch in den ersten zwei Sätzen einheitlich geschlossenere Tonsprache und in den letzten Sätzen größere Vornehmheit des Gedankenmateriales vermissen ließ. — Die Böhmen, die nach Absolvierung ihrer hiesigen fünf Streichquartett-Abende noch ein Extrakonzert gaben, in dem auch die ausdrucksgewaltige Liedersängerin Ottilie Metzger mitwirkte, enthusiasmierten diesmal mit den Quartetten in D-dur (aus op. 76) von Haydn, in d-moll von Dvořák und in C-dur von Beethoven. — Das von Hans Winderstein dirigierte zehnte Philharmonische Konzert begann mit der Erstaufführung von Emanuel Moórs lediglich unterhaltsamen „Improvisationen über ein eigenes Thema für Orchester" und führte zwischen Violinsolis des voller Reife nahegekommenen Franz von Vecsey zu einer ziemlich wohlgelingenden Reprise der Tschaikowsky'schen f-moll Symphonie, während im 11., das unter Leitung von Carl Schroeder stattfand, eine minderwertige Wiedergabe der Brahmsschen F-dur Symphonie und eine gute Ausführung der „Euryanthe"-Ouvertüre Verträge des sich an Beethovens Es-dur Konzert und Brahmsschen Rhapsodieen mehr als Starkspieler denn als Schönspieler bewährenden Pianisten Artur Schnabel umrahmten. — Gewissermaßen herzerfreuend berührte das von Hans Winderstein arrangierte und teilweise auch geleitete vierte Orchester-Kammer-Konzert mit der Bekanntgabe einer sehr anmutigen „Sinfonietta für Flöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte und zwei Hörner" von Charles Gounod und den nachfolgenden schätzbaren Reproduktionen von Mozarts Es-dur Konzert für Violine und Viola, Beethovens Septett und Haydns Abschieds-Symphonie. — Eine am Bußtag in der Thomaskirche stattgehabte Riedel-Vereins-Aufführung des Händelschen „Messias", bei der die Sopran- und Tenorsoli von Elisabeth Blodgett und Emil Pinks nicht ganz so befriedigend schön wirkten, wie die Alt- und Baßsoli von Adrienne v. Kraus-Osborne und Dr. Felix von Kraus, ließ an der trefflichen Wiedergabe der meisten Chorsätze und an dem geschlosseneren Zusammenwirken der Singenden und der Instrumentalisten erkennen, daß der junge Vereinsdirigent Josef Pembaur jr. bereits mehr in Fühlung mit seinen neuen Aufgaben und mit dem Ensemble der Mitwirkenden gekommen war. — Im Frühjahrskonzerte des von Moritz Geidel geleiteten tüchtigen Männergesangvereins Concordia, in dem u. a. als wirksame Novitäten ein doppelchöriges „Benedictus" von R. Succo, „Jugend" von Thuille, „Tanzlied" von Merley-Reger und „Frühlingsnetz" von Goldmark erklungen sind, hat Arthur Friedheim mit dem faszinierenden Vortrage Chopinscher und Lisztscher Kompositionen stürmischen Beifall hervorrufen können. — Als vielgefeierte Liedersängerinnen folgten einander mit Volks-, Tanz- und Kinderlieder-Abenden die feinsinnige Susanne Dessoir und die anmutige Helene Staegemann, während Philippine Landshoff, die zu Ludwig Landshoffs trefflicher Begleitung auf einem alten Streicherschen Wiener Klaviere an zwei Abenden „Gedichte Goethes in der Musik seiner Zeit" und „Geistliche und weltliche Lieder aus dem 18. Jahrhundert" zum Vortrage brachte, eigentlich doch nur durch die Seltenheit ihrer Gaben, nicht aber auch mit ihrem stimmlich unvollkommenen Singen zu befriedigen vermochte. Manche von den durch das Künstlerpaar Landshoff neu bekanntgegebenen Kompositionen — so insonderheit einzelne Lieder von Ph. H. Erlebach, Joh. Adam Peter Schulz, G. Ph. Telemann, G. Benda, Fr. W. Rust, W. J. Tomaschek und Joh. Fr. Reichardt — verdienten wahrlich, zu neuem Leben erweckt zu werden. — Ganz unbefriedigt ließ das Singen von Marie Henke, und ihrer Konzertpartnerin, der jungen Geigerin Adele Stöcker, sowie auch dem mitbeteiligten, talentbegabten jungen Komponisten Fritz Brun, der eine selbstgemachte d-moll-Sonate für Klavier und Violine vorführte, hat man zunächst die Erlangung größerer Reife zu wünschen. — Die junge Meistergeigerin Kathleen Parlow begegnete jubelnder Aufnahme auch bei ihrem dritten Konzert, in dem die mit Talent und Temperament ausgerüstete, aber noch nicht ganz dispositionsfähige Pianistin Maria Avani-Carreras mitwirkte, und groß war die Freude, mit der man neuerdings dem adligen Violinspiel Willy Burmesters lauschte, in dessen populärem Konzerte sich der begleitende Emeric Stefaniai mit Solostücken von Liszt und Chopin als interessierender Pianist erweisen konnte. — Der warmtonige Geiger Alessandro Certani und der noch allzu äußerlich-virtuos spielende Pianist Alfred Calzin fesselten an ihrem gemeinsam veranstalteten Kaufhausabende vornehmlich mit der Vorführung einiger altitalienischer Sonatenkompositionen von Veracini (darunter eine Manuskriptsonate in B-dur, bearbeitet von Respighi) und von dessen berühmterem Zeitgenossen Porpora. — Brutal und süßlich zugleich gab sich der künstlerisch-unkultivierte Klavierspieler Waldemar von Grigorowitsch-Barsky, — vertrauenerweckend mutete die der Meisterschaft zustrebende Klavierspielerin Della Thal an, — starke Wirkungen erzielte die noch etwas zügellos in die Tasten stürmende Teresita Carreño-Blois, der großen Carreño talent- und temperamentgesegnete Tochter, und freund-



lich sprach das wohlgebildete, für die Ecksätze des Tschaikowskyschen b-moll Konzertes allerdings nicht genügend schwungkräftige Spiel Marie Kaufmanns an, der als Leiter des begleitenden Winderstein-Orchesters und als sehr gewandter Orchesterinterpret einer hübschen „Russischen Lustspiel-Ouvertüre“ von Iwan Knorr und der Brahmsschen „Variationen über ein Thema von Haydn“ ihr vortrefflicher Lehrmeister Carl Friedberg zur Seite stand. — Frederic Lamond überzeugte mit edlen Darbietungen dreier Klavierkonzerte von Brahms, Beethoven und Liszt neuerdings von seiner schönen Meisterschaft und seinem hohen Kunsternste und begegnete auch mit der Vorführung seiner liebenswürdigen Ouvertüre „Aus den schottischen Hochlanden“ einigem Interesse. — Mit der an Eugen d'Alberts pianistische Blütezeit gemahnenden Vollkommenheit und Schönheit seines Spieles begeisterte Wilhelm Backhaus, der in einem ersten eigenen Abende die Klavierkonzerte in e-moll von Schumann, in f-moll von Chopin und in fis-moll von Reinecke zu herrlichstem Erklingen brachte. — Schließlich ist auch der fünfundzwanzigjährigen Jubelfeier zu gedenken, die hier das am 18. März 1883 von Kantor Bruno Röthig gegründete „Soloquartett für Kirchengesang“ (Clara Röthig, Else Schneemann, Bruno Röthig und Eugen Tannewitz) feiern konnte, nachdem es mit ca. 1200 geistlichen Musikaufführungen das deutsch-evangelische Lied durch vier Erdteile getragen und damit bereits eine Viertelmillion Mark für Zwecke der christlichen Liebestätigkeit errungen hat. — Eine von dem Verleger Daniel Rahter vor eingeladenem Publikum veranstaltete „42. Musikalische Ausstellung“ vermittelte den Zuhörenden die Bekanntschaft mit einigen wertvollen Gesängen von Walter Rabl („Passion“ und „Schlafe, ach schlafe“), Willy von Moellendorff („So einer war auch er,“ „Steigende Nebel“ und „Die schwarze Laute“) und Constanz Berneker („Vom kühnen Minstrel“).

Arthur Smolian

MADRID: In der nun zur Neige gehenden Konzertsaison hat zweifelsohne der deutsche Künstler Emil Sauer den Vogel abgeschossen. Hat er es doch fertig gebracht, in drei Konzerten, in denen nur Klaviervorträge zu Gehör gebracht wurden, das Teatro de la Comedia jedesmal bis auf den letzten Platz zu füllen. Emil Sauer fühlt sich nicht nur als Virtuose, sondern auch als Apostel, der den Geist unserer großen deutschen Meister ins Ausland tragen will. Und wenn er bei diesem löblichen Werk auch nicht stets vollem Verständnis begegnet, so möge er bedenken, daß auch Rom nicht an einem Tage erbaut worden ist, und daß das, was er hier und anderwärts ausgesäet, doch mit der Zeit Früchte tragen wird. Von den zahlreichen Darbietungen sagte mir persönlich der stimmungsvolle Vortrag der Schumannschen Phantasie (Op. 17) am meisten zu. — Das Frances'sche Quartett hat auch in diesem Jahre vier Kammermusik-Abende veranstaltet, die sich dadurch auszeichneten, daß auch Werke moderner spanischer Komponisten darin erstmalig zur Aufführung gelangten. Erwähnt seien die „Caprichos romanticos“ von Conrado del Campo. Das Temperament dieses

alle berücksichtigen, die unsere Konzertsäle mit Musik, aber nicht mit Publikum füllen. Unmöglich. Ein Klaviertalent allerersten Ranges lernte man in Wilhelm Backhaus kennen; die Leichtigkeit seiner Hände ist fabelhaft; Brahms' Paganini-Variationen und Chopin gelangen wundervoll; seine Beethoven-Interpretation ließ kalt. Eine sehr hoffnungsvolle Begabung zeigte sich auch in einem der Kaimschen Volks-Symphonie-Konzerte in Emmy Braun; ihre Technik ist für ihre Jugend schon ganz ausgezeichnet entwickelt. An Klavierabenden war auch sonst kein Mangel. Paul Goldschmidt, Rösler, Boris Kamtschatoff, J. C. Mynotti, E. Bach, Mabel Martin, Ernst Riemann, vor allem aber der feinsinnige Gabrilowitsch, der immer interessante Lamond, und Dohnányi, der Besten einer, blieben mir in meist angenehmer Erinnerung. Die Schwestern Ademian (Baku) musizieren auf zwei Flügeln recht nett und sauber, ohne aber tiefere Anteilnahme zu erregen. — Stürmischen Erfolg hatte wieder Felix v. Kraus mit altitalienischen Gesängen und Schumannliedern, von Felix Mottl meisterlich begleitet. Sehr freundliche Eindrücke vermittelte endlich auch Hella Rentsch-Sauer (Sopran), nicht minder an zwei Abenden Karl Götz, der seinen wohlgebildeten, klangvollen Bariton in den Dienst



Gabe ließ Steinbach außerdem sechs von ihm selbst neuinstrumentierte Tänze Mozarts hören. Im letzten hat er die Schlittenglocken durch wirkliche Glockenbänder ausführen lassen. Das fanden nun wieder Publikum und Kritik als frivol in einem ernsten Konzert. Den Schluß bildete die in Paris wegen ihrer Länge selten gegebene C-dur Symphonie Schuberts, der Steinbach durch einige nicht vorgeschriebene, aber gut angebrachte Beschleunigungen einen neuen Reiz verlieh. Eine Probe mehr hätte freilich auch nichts geschadet. — Um hinter Chevillard-Lamoureux und Sechiari nicht zurückzubleiben, die im Saale Gaveau über eine vorzügliche Orgel verfügen, die freilich bis jetzt am meisten der Bachgesellschaft zugute gekommen ist, hat sich nun auch Colonne im Châtelet eine große Orgel zugelegt. Da aber die Feerie immer noch dieses Haus alleinherrscht und das Konzert hier nur geduldet ist, so mußte sich Colonne mit einer beweglichen Orgel begnügen. Cavaillé-Coll haben es übrigens fertiggebracht, diesem Instrument musikalisch alles zu geben, was man von einer großen Orgel verlangen kann. Nur die übliche Ornamentierung fehlt. Eingeweiht wurde das neue Instrument mit der bekannten c-moll Symphonie von Saint-Saëns, in der im Andante die Orgel und im Finale ein mit vier Händen bearbeitetes Klavier eingreift, ohne den Wert der übrigens achtungswerten Komposition sonderlich zu erhöhen. Noch mehr zeigte es sich freilich in einer Phantasie für Orgel, Klavier und Orchester von Périlhou, daß sich die Orgel eben doch viel weniger, als das Klavier, zu einer innigen Verbindung mit dem Orchester eignet, weil sie zu sehr ein Orchester für sich ist. Händel, dessen Werke für Orgel und Orchester populär geblieben sind, hat sich meist mit einem abwechselnden Nacheinander begnügt. — Im Konzert Lamoureux ließ sich Chevillard am 9. Februar durch den neuen Direktor der Großen Oper, André Messager, vertreten. Soll man daraus schließen, daß dieser die wahre Arbeit seines neuen Amtes ganz seinem Kollegen Broussan überläßt? Jedenfalls zeigte er in der d-moll Symphonie Franck's, daß er das Werk und die Proben ernst genug genommen hatte. Eine der Entstehung nach schon ziemlich alte Neuheit dieses Konzerts war das kurz gehaltene cis-moll Klavierkonzert von Rimsky-Korssakow, dessen Stärke jedenfalls nicht auf dem Gebiete der absoluten Musik zu suchen ist. Das hervorragende Spiel von Ricardo Vines konnte darüber nicht hinwegtäuschen. — Großen Zulauf und Erfolg hatte der Geiger Enesco, der im Saale Gaveau mit dem verkleinerten Colonne-Orchester bloß drei Konzerte von Bach, Mozart (das neu entdeckte) und Beethoven spielte. Obschon Enesco auch als Komponist sehr tätig ist, hat er doch, wie namentlich die zugegebenen Kadenzen bewiesen, seine Technik noch mehr vervollkommnet und sich namentlich einen reizenden Triller angewöhnt. – Das Liederkonzert, für das bis jetzt Paris ein sehr schlechtes Feld war, scheint sich nun ebenfalls hier einzubürgern. Der Saal der Agriculteurs war bis auf den letzten Platz gefüllt, um Jeanne Raunay-Beaunier zu hören, die unter Begleitung des Meisters Fauré vierundzwanzig Lieder dieses feinfühligen Tonsetzers mit dem zutreffendsten Ausdruck vortrug. Da Verlaine dem Komponisten die meisten und zusagendsten Texte geliefert hat, so wurde der Gesang durch einen Vortrag des Kritikers Beaunier, des Gatten der Sängerin, über den unglücklichen Dichter angemessen unterbrochen. Beaunier fand sich veranlaßt, dabei das berühmte Gedicht „Clair de Lune" herzusagen, und, obschon er durchaus kein Deklamator vom Fach ist, verstand man die Worte doch viel besser, als im vorausgegangenen Gesang. Die ungenügende Textaussprache ist eben immer noch ein Hauptfehler der französischen Sänger und noch mehr der Sängerinnen. — Die ausgezeichnete, stets auf neue Taten bedachte Pianistin Blanche Selva machte in ihrem letzten Konzert bei Pleyel ihre zahlreichen und dankbaren Zuhörer mit einem neuen Werke Vincent d'Indy's, einer ihr gewidmeten Klaviersonate in E-dur, bekannt, die sich an die klassische Einteilung hält, aber im einzelnen sehr frei bewegt. — Allen Brahmsverächtern zum Trotz hat Armand Parent auf das Programm seiner Kammermusikkonzerte sämtliche Werke dieser Gattung gesetzt, die Brahms je geschrieben, ohne eine Abonnentenflucht zu erzeugen. Ganz im Gegenteil. Ein anderes Beispiel von systematischer Beharrlichkeit hat die Pianistin Frau Risa-Arbeau gegeben, indem sie in sechs Kon-

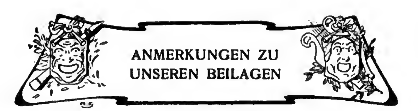
zerten den ganzen **Chopin** abwickelte. Auch sie fand ein gleich beharrliches Publikum. — Einen ungewöhnlich günstigen Empfang bereitete das Publikum des **Konzerts Colonne** einer neuen Symphonie in F-dur des bis jetzt nur als Organist der Madeleine bekannten **Henri Dallier**. Seine Symphonie entspricht ungefähr der neoklassischen Norm von César Franck, hat aber von Saint-Saëns die Verbindung von je zwei Sätzen entlehnt. Geschickte Abwechslung von Würde und Heiterkeit ist der Grundzug. Dallier weiß genau, welche einfachen Tongruppen als Motive des symphonischen Gewebes am zweckmäßigsten sind, und handhabt namentlich die Blasinstrumente vorzüglich. Er begnügt sich mit dem klassischen Orchester ohne Harfe, Orgel, Klavier oder sonstige moderne Zutaten. Er hat jedenfalls seinen Erfolg mit den rechtschaffensten Mitteln errungen. Im gleichen Konzert erschien als relativ neu das Konzert von **Brahms** für Geige und Cello, von **Thibaud** und **Casals** vorgetragen. Casals fand sich überraschend gut in den polternden, echt germanischen Humor, den Brahms hier dem Cello zuweist, und Thibaud lieferte einen möglichst süßen Kontrast dazu. Das Publikum war entzückt. Ungnädig war es bloß gegen die Sängerin Georgette **Leblanc**, die in der berühmten Arie „Tristes apprêts" aus Rameau's „Castor und Pollux" und in einigen mystisch angehauchten, zu auffällig orchestrierten Liedern von Gabriel Fabre ein schadhaftes Organ durch Theatermanieren zu verdecken suchte. Am 23. Februar brachte Colonne wieder zwei bedeutende Neuigkeiten. Arthur **Coquard**, dessen volkstümlich sentimentale „Troupe Jolicoeur" in der Komischen Oper vor drei Jahren einigen Erfolg fand, ließ in diesem Konzert den Schlußakt einer ganz anders gearteten Oper „Omea" aufführen, in dem Aram, ein armenischer Volksbeglücker alter Zeit, wie ein Prometheus bestraft und auf seinem Felsen von der an ihn glaubenden Jungfrau Omea getröstet wird. Coquard hat nicht nur den Plan seiner Apotheose Wagner entlehnt, sondern auch sein Leitmotivsystem. Der „Feuerzauber" hat auch ziemlich direkt auf ihn eingewirkt. Das hindert aber nicht, daß die Arbeit wirklich Beachtung verdient und das Anhören dieses einen Aktes den Wunsch, das Ganze auf der Bühne zu sehen, rege macht. Frau **Grandjean** und der Tenorist **Muratore** von der Großen Oper erwarben sich ebenso großes Verdienst um den Vortrag, wie Colonne und sein Orchester. Die andere Neuheit war ein Nocturne für Orchester und Klavier von Jean **Huré**. Das von der Harfe und dem Celesta-Harmonium unterstützte Klavier bildet da den „idealistischen Gegensatz" zu dem „qualvoll suchenden" Orchester, aber dieses im Programm angegebene Thema kommt bei der Ausführung nicht genug zur Geltung. Das Ganze bleibt konfus, obschon Huré, der nebenbei ein starker Theoretiker ist, im Programm mitteilt, daß von 238 Takten 83 in e-moll und 55 in dem eng verwandten G-dur stehen. Glücklicher Manoli! Er kann sich trotz aller Chromatik darüber Rechenschaft geben, ob er in Dur oder in Moll schreibt. Der Russe **Kussewitzki** erfreute und überraschte noch mehr im gleichen Konzert durch den Vortrag eines Fagottkonzertes von Mozart auf dem Kontrabaß, der freilich nur in einigen wenigen Baßnoten eine gewisse Überlegenheit gegenüber dem Cello dartun konnte. — Im Konzert **Sechiari** wirkte am 19. Februar Ferruccio **Busoni** mit, weil man ihm versprochen hatte, eine große Komposition von ihm für Klavier, Orchester und Chor zur Aufführung zu bringen, aber die Proben mit dem Chor fielen so schlecht aus, daß im letzten Moment Busoni das d-moll Klavierkonzert von **Mozart** an die Stelle setzte, das leider unter diesen Umständen sehr improvisiert zu Gehör kam. Der Chor wurde immerhin für den erstmaligen Vortrag von **Brahms'** Rhapsodie für Altsolo und Chor sehr glücklich verwendet, und Busoni hielt sich an Liszt schadlos. — Der russische Pianist Marcian **Thalberg** spielte in einem eigenen Konzert die selten gehörte und nur stellenweise interessante Dantephantasie von Liszt mit gutem Erfolg. Daneben stellte er als scharfen Kontrast die sieben ersten Bagatellen Beethovens, die übrigens trotz aller Einfachheit die Öffentlichkeit sehr gut vertragen. — Der Lütticher Geiger Joseph **Debroux**, der von allen Meistern dieses Instruments wohl das ausgedehnteste Repertorium besitzt, enthüllte auch diesmal wieder in zwei interessanten Konzerten mehrere Werke der altfranzösischen Geigenschule, ohne die Modernen deswegen zu vernachlässigen. Der von Barth bearbeitete sechste slavische Tanz von Dvorak gelang ihm besonders gut. — Madeleine **Trelli**, zugleich Pianistin und Sängerin, spielte mit dem Geiger **Capet** zusammen eine neue Sonate dieses Künstlers, deren gesangvolles Adagio sehr ansprach. Pikant waren die vier Meisterporträts für Klavier, in denen **Pierre de Bréville** mit schuldigem Respekt Fauré, d'Indy, Chausson und Franck imitiert hat.

Felix Vogt

WEIMAR: Der Liederabend von Isabel **Stuckey** unter pianistischer Mitwirkung von Maria **Pembaur** befriedigte in keiner Weise. Solche unfertige Darbietungen gehören nicht in den anspruchsvollen Rahmen des Konzertsaals. Ebensowenig die ja an sich ganz reizenden, zum Teil einzigartigen Vorträge Laura **von Wolzogens**, die in raffiniertester Weise entzückende Proben ihrer Kabarettkunst ablegte. Nur die monotone Lautenbegleitung wirkte ermüdend. — Den übrigen Veranstaltungen: dritter Kammermusikabend des **Krasselt-Quartetts** (Schuberts C-dur Quintett), einem Liederabend von **Agnes Stavenhagen** unter Mitwirkung des Pianisten **Riemann** sowie dem zweiten Abonnementskonzert der **Hofkapelle** unter **Raabes** Leitung (Beethoven: c-moll Symphonie, Weingartner: Serenade für Streichorchester, Brahms: Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester) konnte ich leider krankheitshalber nicht beiwohnen.

Carl Rorich





ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wir beginnen mit einem Blatt, das des gewählten Vorwurfs wegen des Interesses unserer Leser sicher sein dürfte: der Ansicht des **Geburtshauses Palestrina's**, des größten Meisters der katholischen Kirche, in Palestrina (dem alten Präneste), nach einer Zeichnung von Julie v. d. Lage, Berlin W. 50, Tauentzienstraße 9. Frau v. d. Lage, die uns mitzuteilen bittet, daß bei ihr Originaldrucke der Abbildung käuflich zu erwerben sind, verdanken wir folgende Erläuterungen zu der Zeichnung: Nei fabbricato interno di questa casa Nacque ed abitò Giovanni Pierluigi, Principe della musica. (In dem inneren Gebäude dieses Hauses wurde geboren und lebte Giovanni Pierluigi, der Fürst der Musik.) So lautet die Inschrift an dem äußeren Torbogen, der den Eingang zu diesen halb verfallenen Baulichkeiten bildet. Der stattliche Rundbogen über den steinernen Pfeilern hat wohl bessere Tage gekannt und war schwerlich immer dazu bestimmt, Kühe und Schafe hier ein- und ausgehen zu sehen. Ob niemals mehr als ein Fenster neben der Doppeltür am Ausgange der Treppe war, entzieht sich unserer Wahrnehmung, doch ist jetzt das obere Stockwerk, sowie der Bodenraum nach vorn vollkommen offen. Der Raum vor dieser Wohnung Palestrina's, wie Pierluigi später genannt wurde, ist so eng, daß keine photographischen Aufnahmen gemacht werden können, und ich mußte so dicht vor dem Bogen sitzen, daß die inneren Balkenlagen des Daches und der Decke des ersten Stockes in fast unwahrscheinlicher Verkürzung sich zeigten. Eine Menge Kinder hatten sich selbstverständlich um mich geschaart und belästigten mich sehr, aber ein halbwüchsiger Junge warf sich zu meinem Beschützer auf. „Ich bin der Herr des Hauses", sagte er stolz, „und Ihr dürft die signora auf meinem Grund und Boden nicht stören." So war es möglich, die Zeichnung zu vollenden.

Das Bild von **Pauline Lucca** gehört zum Gedenkartikel von Max Kadisch. Es stammt aus dem Anfang der 60er Jahre, also aus der Zeit, als die gefeierte Künstlerin Mitglied der Berliner Hofoper war.

Es folgt eine Abbildung des unlängst ein Raub der Flammen gewordenen **Meininger Hoftheaters**, von dem aus die „Meininger" seinerzeit ihren Siegeszug durch so viele Länder angetreten haben. Das kleine, freundlich anheimelnde Haus mit der geräumigen, für große Massenvorstellungen geeigneten Bühne, wurde am 17. Dezember 1831 eröffnet und bot 750 Personen Platz.

Dem Essay Paul Marsops im vorliegenden Heft fügen wir ein Porträt **Arturo Toscanini's** bei.

Der Ausschuß für das in **Wien** zu errichtende **Denkmal für Johann Strauß** hat sich für den von Prof. **Edmund Hellmer** hergestellten Entwurf entschieden, den wir heute im Bilde vorführen. Im Mittelpunkt steht die Figur des volkstümlichen Meisters in jüngeren Jahren, umgeben von einem ungemein wirkungsvollen Reigen, der Strauß' Musik symbolisiert. Vorn lauschen das „Donauweibchen" und der „Ratsmann" den wundersamen Klängen. Das Denkmal ist für den Wiener Stadtpark bestimmt. Es wird 7,50 m hoch und 10 m breit und wird aus Siebenbürger Marmor hergestellt. Die Hauptfigur wird in Bronze gegossen und matt vergoldet. Wien wird also in absehbarer Zeit eines der schönsten und eigenartigsten Denkmäler der Neuzeit haben.

Den Beschluß bildet das Porträt des berühmten Bühnensängers **Anton Mitterwurzer** (geboren 12. April 1818 zu Sterzing in Tirol). Der besonders in den Opern Marschners und Wagners hervorragende Bariton war von 1839—1870 Mitglied der Dresdener Hofoper. In der soeben bei Schuster & Loeffler erschienenen Briefpublikation „Richard Wagner an Minna Wagner" schreibt der Bayreuther Meister (Bd. II, S. 130) über den Sänger: „Wahrhaft erquickt hat mich, was Du über Mitterwurzer schreibst, denn ich halte diesen nun einmal für den eigentlich talentvollsten und mir am nächsten stehenden unter allen mir bekannten Sängern".

Diesem Hefte liegt ferner bei das **Exlibris** zum 27. Quartalsband der „Musik".

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.

NEUE OPERN

Renzo Bianchi: „Fausta" erlebte in Florenz ihre Uraufführung.

Otto Brucks: „Herzog Reginald", eine romantische Oper in drei Akten, erfuhr am Metzer Stadttheater ihre erste Aufführung.

Albert Gorter: „Paria", eine einaktige Oper, wurde am Straßburger Stadttheater zum erstenmal gegeben.

Spiro Samara: „Rhea", Oper in drei Akten von Paolo Milliet, ging im Verdi-Theater zu Florenz zum erstenmal in Szene.

OPERNREPERTOIRE

Gera: Im Hoftheater fand eine Festvorstellung von „Tristan und Isolde" statt, die unter Felix Mottls Leitung und Mitwirkung hervorragender Solisten einen glänzenden Verlauf nahm.

Prag: Prager Maifestspiele 1908. Die Prager Maifestspiele Angelo Neumanns brechen heuer mit dem leidigen Starwesen und schreiten fort zu Festspielen ganzer Ensembles. Die heimischen Kräfte bringen Puccinis „Boheme" und Aubers „Fra Diavolo" heraus, die Wiener Hofoper kommt mit dem „Maskenball", das Dresdener Hoftheater mit „Tristan", die Berliner Komische Oper mit „Tosca" und „Tiefland", das Schweriner Hoftheater mit „Moloch" und „Sawitri", die Pariser Komische Oper mit „Werther" und „Peleas und Melisande", das Ballet der Pariser Großen Oper mit der „Corrigane" und „Maladetta".

San Remo: Im Theater des Stadtkasinos wurde eine Oper des Maestro Tedeschi „Jocelyn" zum erstenmal aufgeführt.

Weimar: Die Generalintendanz des Hoftheaters hat für die nächste Zeit folgende Novitäten in Aussicht genommen: Strauß „Salome", Cornelius „Gunlöd", bearbeitet und ergänzt von W von Baußnern und Holländer „Schneider Fips". Außerdem soll an Ostern Goethes „Faust" (I. und II. Teil) in der Neubearbeitung Weisers, mit neuer Musik von Weingartner in Szene gehen.

KONZERTE

Eisleben: Der Städtische Singverein brachte unter Leitung von Dr. Hermann Stephani und solistischer Mitwirkung von Lotte Kreisler (Dresden), Anna Erler-Schnaudt (München), Max Rothenbücher (Berlin) Liszt's „Heilige Elisabeth" zum erstenmal zur Aufführung.

Leobschütz: Der Männergesangverein veranstaltete eine Aufführung des Chorwerkes „Die Jungfrau von Orleans" von C. Ad. Lorenz. Orchester: Kapelle des Husarenregiments Graf Goetzen. Solisten: Selma vom Scheidt (Weimar), Emil Pinks (Leipzig), Max Rothenbücher (Berlin).

Neumünster: Der Musik-Verein führte in seinem 4. Konzert Haydns „Schöpfung" auf. Dirigent: Musikdirektor Delfs. Orchester: Kapelle des Inf.-Reg. Nr. 163. Solisten: Anna Hartung (Leipzig), Heinrich Scheuten (Hannover), Max Rothenbücher (Berlin).

Rheydt: Im 3. Abonnementskonzert des Singvereins (Dirigent: G. Kramm) gelangte unter

Mitwirkung des Städtischen Orchesters von M.-Gladbach und der Solisten Hedy Brügelmann (Köln), Nicola Doerten (Mainz) und Max Rothenbücher (Berlin) Mendelssohns „Paulus" zur Aufführung.

TAGESCHRONIK

Am Sonntag den 17. Mai d. J. wird in Leipzig das Denkmal für Johann Sebastian Bach, modelliert von Karl Seffner, enthüllt, und zu dieser feierlichen Begebenheit soll ein dreitägiges Musikfest in den Tagen vom 16.—18. Mai veranstaltet werden. Die Programme der Konzertaufführungen werden ausschließlich Bachsche Kompositionen enthalten. Für die allgemeine Ordnung des Festes ist nachstehender Plan aufgestellt worden: 16. Mai nachmittags 1½ Uhr: Festmotette in der Thomaskirche, abends 7½ Uhr: Kirchenkonzert in der Thomaskirche: Kantaten und Magnificat. 17. Mai früh 9½ Uhr: Festgottesdienst in der Thomaskirche, mit Anwendung der Bachschen Liturgie. Daran anschließend die Enthüllung des Denkmals; abends ½8 Uhr: Kammermusik im Saale des Gewandhauses. 18. Mai, nachmittags und abends: II. Kirchenkonzert in der Thomaskirche: Strichlose Aufführung der Matthäuspassion, I. Teil von ¾4 bis 6 Uhr, 2. Teil von 8 bis nach 10 Uhr. Festdirigenten sind: Professor Gustav Schreck, Kantor zu St. Thomae, und Karl Straube, Leiter des Bachvereins. Eine Reihe der bedeutendsten Künstler der Gegenwart haben ihre Mitwirkung zu dem Fest bestimmt zugesagt. Am Vorabend zum Fest wird der Baseler Münsterorganist, Adolf Hamm, ein Orgelkonzert mit ausschließlich Bachschen Kompositionen in der Thomaskirche geben. Meldungen zur Teilnahme an diesem Feste sind an Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstraße 36, zu richten.

Soweit sich bis jetzt übersehen läßt, finden in diesem Jahre folgende Musikfeste statt: Ostpreußisches Musikfest in Königsberg (3.—5. Mai); Bachfest in Leipzig (16.—18. Mai); Deutsches Kammermusikfest in Darmstadt (25.—27. Mai); 5. Littauisches Musikfest in Tilsit (7. und 8. Juni); 3. Bayrisches Musikfest in Nürnberg (7.—9. Juni) und 4. Deutsches Bachfest in Chemnitz (3. bis 5. Oktober).

Das 85. Niederrheinische Musikfest, das zu Pfingsten in Düsseldorf hätte stattfinden sollen, wird laut Beschluß der städtischen Musikfestkommission nicht abgehalten. Der Beschluß ist auf den Konflikt der Stadt mit dem Musikdirektor Professor Buths zurückzuführen. Der von diesem geleitete städtische Musikverein hatte seine Mitwirkung an dem Musikfest wegen Beleidigung seines Dirigenten versagt. Die dadurch entstandenen Schwierigkeiten — es war weder ein Chor, noch ein namhafter Dirigent als Ersatz aufzutreiben — haben nun zur Folge gehabt, daß das Musikfest ganz ausfällt.

Wie uns vom Johannes Brahms-Denkmalskomitee in Wien mitgeteilt wird, findet die feierliche Enthüllung des von Prof. Weyr geschaffenen Brahms-Denkmals am 75. Geburtstage von Johannes Brahms, d. i. am 7. Mai d. J. um 11 Uhr vormittags auf dem Karlsplatze statt. Bei dieser Feier werden die „Fest- und Gedenk-

sprüche“ für gemischten Chor von Brahms zum erstenmal in Wien gesungen. Am Abend vor der Enthüllung veranstaltet das Komitee eine Aufführung des „Deutschen Requiem“ im großen Musikvereinssaal, am darauffolgenden Abend eine Vorführung der Tieckschen „Magelone“ mit der zu den Romanzen gesetzten Musik von Brahms im Bösendorfer Saale. Ferner veranstaltet aus Anlaß der Enthüllung des Denkmals die Wiener Brahmsgesellschaft eine kleine Brahmsausstellung im Musikvereinsgebäude.

Ein neues „Beethoven“-Gemälde, ein Riesenwerk des Pariser Malers Jean-Paul Laurens, von dem in der französischen Hauptstadt viel die Rede ist, wird, wie man in Kunstkreisen versichert, der „Clou“ des diesjährigen Salons werden. Es allegorisiert die Größe der Tonsprache des deutschen Meisters und zeigt als Mittelpunkt Beethoven als Bronzefigur, umgeben von einer modern aufgefaßten Musikwelt, die seine Werke symbolisiert.

Max Klinger hat jüngst eine überlebensgroße Büste Richard Wagners aus parischem Marmor vollendet. Das Werk gelangt demnächst in der Galerie Ernst Arnold in Dresden zur Ausstellung.

Rundreise des Berliner Philharmonischen Orchesters. Unter Leitung von Richard Strauß wird das Berliner Philharmonische Orchester im April eine große Rundreise nach dem Süden Europas antreten. Am 26. April spielt die Kapelle zunächst in Paris und zwar im Châtelet-Theater, am folgenden Tage im Saale der Pariser Großen Oper. Auf diese Weise wird die Große Oper zum erstenmale einem deutschen Orchester Gelegenheit geben, sich im ersten Staatstheater Frankreichs hören zu lassen. Von Paris begibt sich die Kapelle nach Bordeaux, Madrid, Lissabon, Oporto, Santander, Bilbao, Barcelona, Marseille, Lyon, Genf, Neufchatel, Lausanne, Freiburg, Bern, Basel, Karlsruhe und schließlich zu den alljährlichen Konzerten nach Scheveningen.

Das weltbekannte Leipziger Soloquartett für Kirchengesang konnte vor kurzem sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen feiern. Am 18. März 1883 von Kantor Röthig begründet, hat das Quartett während dieses Vierteljahrhunderts gegen 1200 Aufführungen geistlicher Musik veranstaltet und außer in vielen deutschen Orten auch in Österreich-Ungarn, in Italien, der Schweiz, Schweden, Rußland, Rumänien, der Türkei, Belgien und Holland, Frankreich und England, im Orient und in den Vereinigten Staaten gesungen. Von dem Ertrag dieser Konzerte sind gegen 250000 Mk. für die Zwecke der christlichen Liebestätigkeit gestiftet worden.

Ein ungarisches Opern-Preisausschreiben ist vom Unterrichtsminister aus den vom König gestifteten „Königspreisen“ erlassen worden. Der Preis, in der Höhe von 4000 Kronen, ist für die beste abendfüllende ungarische Oper eines Komponisten ungarischer Nationalität bestimmt. Das Werk, das von hohem künstlerischen Wert sein muß, kann sowohl ein heiteres wie ein ernstes Libretto haben, doch muß auch der Text rein ungarisch sein und entweder der ungarischen Geschichte, dem Märchen oder dem gesellschaftlichen Leben Ungarns entnommen sein. Das preisgekrönte

Werk bleibt Eigentum des Komponisten und erlebt an der Budapester Königlichen Oper seine Uraufführung.

Nach einer vom Grafen Grabinsky-Broglio gemachten Zusammenstellung wurden in Italien in der Saison 1907/08 379 Opern-Unternehmungen in 220 Städten veranstaltet. Am häufigsten standen auf dem Spielplan die Verdischen Opern „Traviata" (41 mal), „Rigoletto" und „Troubadour" (je 39 mal), dann folgen der „Barbier von Sevilla" (38 mal), „Bajazzo" (ebenfalls 38 mal), „Fedora" (29 mal) und „Carmen" (26 mal).

Über den Neubau des Stuttgarter Hoftheaters, das auf die Plätze des bisherigen Botanischen Gartens und der Königlichen Generaladjutantur zu stehen kommt, lesen wir in der „Frkf. Ztg.": Auf dem Platz sollen zwei Theater gebaut werden, ein „großes" Haus und ein „kleines" Haus, samt Verwaltungs- und Kulissenräumen, und zwar soll zunächst das große Haus errichtet werden. Beide Häuser sollen sowohl der Oper, wie dem rezitierenden Drama dienen, das „große" Haus für die heroischen Werke, die größerer Massenwirkungen und größeren dekorativen Aufwands bedürfen, das „kleine" für alle Stücke, bei denen eine intime Wirkung gewünscht wird. Nach dem Programm sind für das große Haus 1400, für das kleine Haus 800 Sitzplätze vorgesehen. Die Kosten für das große Haus samt Nebenräumen dürfen in der Summe der reinen Baukosten den Betrag von 2869000 Mk. nicht überschreiten; für das kleine Haus soll die Summe der reinen Baukosten den Betrag von 1068000 Mk. nicht überschreiten. Zur Ausführung ist zunächst nur das große Haus samt Nebenräumen und Verwaltung nach dem im Programm bestimmten Umfang vorgesehen. Das Programm für das große Haus schreibt u. a. vor: Zuschauerraum mit zwei Rängen, hinter dem zweiten Rang ein großes Amphitheater. Der Orchesterraum soll Platz für 90 Musiker bieten. Die Bühne soll 28 Meter breit und 21,5 Meter tief werden, die Bühnenöffnung 12 Meter breit und 8,6 Meter hoch, die Hinterbühne 20 Meter breit und 10 Meter tief. Bei den Arbeiten und Projekten für das kleine Haus soll darauf Bedacht genommen werden, die Baukosten dadurch nach Möglichkeit herabzumindern, daß eine einfachere Bauweise als bei dem großen Haus gewählt wird; es ist hier vorgesehen ein Zuschauerraum mit zwei Rängen, hinter dem zweiten Rang ein großes Amphitheater, 800 Sitzplätze. Der Orchesterraum ist hier für 40 Musiker berechnet. Die Bühne soll 20,6 Meter breit und 17 Meter tief sein.

Edvard Grieg's Asche ist kürzlich in einer Felsgrotte beigesetzt worden, die an einem kleinen See bei Trollhougen liegt. Eine Marmortafel mit Inschrift wird den Eingang zur Grotte verschließen.

Professor Dr. Hermann Kretzschmar, Ordinarius der Musikwissenschaft und Direktor des Musikhistorischen Seminars an der Berliner Universität, wurde zum Geheimen Regierungsrat ernannt.

Oberbibliothekar Prof. Dr. Albert Kopfermann, der hochverdiente Vorsteher der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek zu Berlin, wurde

zum Direktor befördert. Die Mitteilung einiger Daten aus dem Leben dieses in liebenswürdigster Weise jederzeit zu Hilfe und Auskunft bereiten, in seltenem Maße selbstlosen Gelehrten, dieses „treuen Eckart der deutschen Musikforscher", dürfte unseren Lesern willkommen sein. Albert Kopfermann ist am 15. Januar 1846 in Dortmund geboren, wo er das Gymnasium absolvierte. 1865 bezog er die Universität Bonn, um sich juristischen, philologischen und musikalischen Studien zu widmen; seine Lehrer waren hier hauptsächlich Breidenstein und Otto Jahn. 1866 ließ er sich an der Berliner Universität immatrikulieren. Bei Bellermann betrieb er kontrapunktische Studien und sang in dessen Akademischem Gesangverein als eines der ersten Mitglieder. 1869 genügte er seiner Dienstpflicht. Er machte den deutsch-französischen Krieg mit, wurde bei der Erstürmung von St. Privat schwer verwundet (Kriegsinvalide), mußte behufs Wiederherstellung seine Studien längere Zeit unterbrechen und konnte infolgedessen erst 1874 zum Dr. phil. promovieren. Er privatisierte dann in Dortmund und Berlin und übernahm 1878 nach Franz Espagne's Tode die Verwaltung der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek, bei der er schon nach 1½ Jahren definitiv angestellt wurde. Die Musikabteilung hat sich in den drei Jahrzehnten, seitdem Kopfermann an ihrer Spitze steht, trotz leider sehr beschränkter Mittel mächtig entwickelt und stellt jetzt die an kostbarsten Handschriften und wertvollen Drucken reichhaltigste und meistbenutzte Musikbibliothek der Welt dar. Einige Jahre dirigierte Kopfermann auch den von seinem Amtsvorgänger gegründeten „Westfälischen Gesangverein" (Männerchor von Studenten, Architekten usw.). 1879 erhielt er den Titel „Custos", 1894 „Oberbibliothekar", im vorigen Jahre den „Professor". Die Arbeiten für andere haben Prof. Kopfermann begreiflicherweise nicht viel zu greifbaren Resultaten eigener Studien kommen lassen. Es seien hier erwähnt der von ihm arrangierte Klavierauszug eines unbekannten Duetts aus der „Zauberflöte" (bei Paez, Charton in Berlin), ein unbekanntes Adagio von Beethoven („Die Musik", Jahrg. I,12) und die Herausgabe des bisher unbekannten 7. Violinkonzerts von Mozart (Breitkopf & Härtel).

Zum Direktor des Königlichen Konservatoriums für Musik in Stuttgart wurde an Stelle des auf Ostern von der Leitung zurücktretenden Prof. S. de Lange Prof. Max Pauer ernannt.

Mit der Leitung des Hamburger Konservatoriums sind an Stelle des nach Boston berufenen Direktors Max Fiedler die Herren Bernuth und Prof. Richard Barth betraut worden.

Thomas Koschat ist zum Ehrenbürger von Klagenfurt ernannt worden.

Emmy Destinn, Geraldine Farrar, Marie Goetze und Paul Knüpfer, sämtlich Mitglieder der Berliner Hofoper, wurden vom Kaiser zu Königl. Preußischen Kammersängerinnen, bezw. zum Kammersänger ernannt.

Während der ersten Aufführung der neu einstudierten „Hugenotten" im Berliner Kgl. Opernhaus überreichte der Kaiser den beiden Direktoren der Großen Pariser Oper, Messager und Broussan, sein Bild mit eigenhändiger Unterschrift.

Dem Jahresbericht des Richard Wagner-Vereins Darmstadt für das Jahr 1907 entnehmen wir folgende Angaben: Die Mitgliederzahl ist (bei 90 Austritten und 262 Eintritten) von 742 auf 914 Personen gestiegen und hat damit den weitaus höchsten Bestand seit Bestehen des Vereins erreicht, der jetzt der stärkste aller in Europa bestehenden Wagner-Vereine geworden ist. Auch im vergangenen Jahre konnten 14 Vereinsabende (Konzerte, Vorträge und Rezitationen) veranstaltet werden. Kompositionsabende wurden Adolf Wallnöfer, Georg Vollerthun und Hermann Zilcher gewidmet, die sämtlich bei Vorführung ihrer Werke persönlich mitwirkten. Neue Künstlererscheinungen, mit denen der Verein das Darmstädter Publikum bekannt machte, waren die Konzertsängerin Anna Kaempfert, die Geigerinnen Marguérite Anklin und Anna Hegner, Musikdirektor Walter Josephson, der Lautensänger Robert Kothe, der Pianist Johann Wijsman und das Brüsseler Streichquartett. Die Hofopernsängerinnen Charlotte Huhn und Ida Salden, Marie Roeger-Soldat (Geige) und Wilhelmine Heiß (Klavier) traten im Wagner-Verein zum erstenmale auf. Das Münchener Kaim-Orchester gab unter Leitung von Georg Schnéevoigt sein zweites Konzert. An Richard Wagners Todestag fand ein Vortrag von Henry Thode über „Kunst und Religion" zum Besten des Fonds zum Ankauf von Johann Sebastian Bachs Geburtshaus in Eisenach statt. An die Richard Wagner-Stipendienstiftung wurden aus dem Großherzogtum Hessen im abgelaufenen Jahre 1884,56 Mk. abgeführt, wovon der Darmstädter Ortsausschuß 779,23 Mk. aufgebracht hat. Der Lesezirkel des Vereins, der 80 Zeitschriften umfaßt, erfreute sich reger Benutzung. Die Bibliothek wurde durch den Erwerb wertvoller Werke erweitert. Der Vorstand besteht auch für das neue Vereinsjahr wieder aus folgenden Herren: Hauptmann Heinrich v. Hahn, erster Vorsitzender; Professor Arnold Mendelssohn, zweiter Vorsitzender; Großherzoglicher Rat Hermann Sonne, erster Schriftführer; Referendar Karl Pistor, zweiter Schriftführer; Lehrer Johannes Hartieh, Bücherwart; Professor Dr. Willibald Nagel, Kapellmeister Fritz Rehbock und Lehramtsassessor Dr. Wilhelm Schmidt, Beisitzer.

Berichtigung. Professor Emil Krause bittet uns mitzuteilen, daß der Name des Rittmeisters v. Kaiser (in seiner Studie über Siegmund von Hausegger, 1. Märzheft, S. 287, letzte Zeile v. u.) in Kaiserfeld zu verändern ist.

TOTENSCHAU

Am 22. März † in Bonn Anna Lankow-Pietsch, ehemalige Bühnensängerin, später als Gesangslehrerin tätig.

Am 22. März † in Graz der Musikprofessor und Musikschriftsteller Anton Seydler, 58 Jahre alt.

Am 28. März † in Berlin J. W. A. Gaspary, früher langjähriger Kapellmeister am Carl Schultze- und Centralhallen-Theater in Hamburg, 69 Jahre alt.

Am 30. März † in Mannheim im Alter von 77 Jahren der Kunst- und Musikalienhändler

Emil Heckel, der bekannte persönliche Freund Richard Wagners und tatkräftige Förderer der Bayreuther Sache, Gründer des ersten Richard Wagner-Vereins. Wir werden in einem der nächsten Hefte ein Bild des unverzagten Mitkämpfers des Bayreuther Meisters bringen.

Am 2. April † im 73. Lebensjahre in Karlsbad der ehemalige Konzertmeister des Karlsbader Kurorchesters Ferdinand Jakob.

Am 4. April † in Berlin im 64. Lebensjahre der frühere Berliner Hofkapellmeister Prof. Josef Sucher. Mit ihm ist ein hochmusikalischer Vermittler der Wagnerschen Tondramen, einer der tüchtigsten Förderer der Wagner-Sache dahingegangen. Sucher, am 23. November 1844 zu Döbör in Ungarn geboren, studierte anfangs Jura, ging aber im neunten Semester zur Musik über. In Wien wirkte er als Dirigent des Akademischen Gesangvereins und Kapellmeister an der Komischen Oper. Mitte der siebziger Jahre wurde er für das Leipziger Stadttheater verpflichtet, wo er mit der Einstudierung des „Nibelungenring" seinen Ruf begründete. In die Leipziger Zeit fällt auch seine Verehelichung mit Rosa Hasselbeck. 1879—1888 wirkte das Künstlerpaar bei Pollini in Hamburg, von 1888—1899 im Berliner Königlichen Opernhaus. Sucher hat sich auch als Komponist durch Lieder, ferner durch Werke für Chor und Orchester und Kirchenmusik einen Namen gemacht.

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

AUS DEM VERLAG

„Des Licht", ein neues Oratorium von C. Ad. Lorenz, das im November v. J. seine erfolgreiche erste Aufführung in Stettin erlebte, erscheint soeben im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

Hermann Bischoffs Symphonie in E-dur wurde unter Leitung von Dr. Muck in Boston, New-York und Philadelphia mit außerordentlichem Erfolg zu Gehör gebracht und gelangte im letzten Konzert des Philharmonischen Orchesters in Wien unter Leitung von Dr. Richard Strauß mit derartigem Beifall zur Aufführung, daß der anwesende Komponist wiederholt hervorgerufen wurde und das gesamte Orchester sich nach dem dritten Satze von seinen Plätzen erheben mußte.

Felix Woyrschs Mysterium „Totentanz", das in letzter Zeit in Essen, Liegnitz, Düsseldorf, Bremerhaven usw. zur Aufführung gelangte, steht für die nächste Saison auf dem Programm der Konzertgesellschaften in Hamburg, Metz, Milwaukee, Darmstadt, Chemnitz, Kiel, Leipzig, Lübeck, Innsbruck usw.

KONZERTE

Der Konzertsänger Karl Götz aus Mannheim absolvierte in der Saison 1907/08 folgende 14 Konzerte: Köln, Leipzig, Berlin, München, Frankfurt a. M., Berlin (2), Weimar, Mannheim, Worms, Bonn, München (2), zwei Plätze im Großherzogtum Oldenburg und Mannheim.

Der Deutschen Vereinigung für alte

Musik aus München wurde kürzlich die Ehre zuteil, in einem Hofkonzerte in Berlin zu spielen. Sie fand mit ihren Leistungen lebhafte Anerkennung.

Frau Hofopernsängerin Lieban-Globig hat vom 1. April 1908 ab neben Herrn Julius Lieban die dramatische Leitung der Opernschule in der Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg übernommen. Gleichzeitig hat die Direktion die bekannte Münchener Geigenkünstlerin Inka von Linprun, Urenkelin des Stifters der Akademie für Kunst und Wissenschaften in Bayern, als Konzertmeisterin und Lehrerin für die Geigenausbildungsklassen vom 1. April 1908 verpflichtet.

Gustav Adolph Henckels gab im Beethoven-Saal einen 2. Liederabend, den er markig mit Schumann's „Der Soldat" einleitete um darauf zeitgemäß einige Frühlingslieder desselben Vertoners innig, charakteristisch und in jubelnder Weise zu singen. Mehrere Kompositionen Fritz Flecks, die feine Durcharbeitung und glücklichen Sinn für Humor verrieten, kamen bestens zur Geltung, so ganz besonders „Des Teufels Hochzeit" die Henckels sarkastisch grotesk auszustatten wußte, ebenso wie Hugo Wolf-Mörike's „Abschied". Gustav Lazarus begleitete namentlich seinen „Hexensteig" meisterhaft in mystisch ausklingender Stimmfärbung und wetteiferte im Loewe-Goethe-„Hochzeitslied" mit dem Gesangskünstler in virtuoser Behandlung der schwierigen Ballade. Die von einem Baß-Buffo nicht häufig gehörte „Katzenkönigin" (Schumann) bildete den musikalisch-ciselierten Höhepunkt des genußreichen Abends, während Henckels mit einer der drei Zugaben „Die beiden Grenadiere" ein Stück Weltgeschichte erschütternd hinstellte. Die animierte, sehr zahlreiche Zuhörerschaft brachte dem vielseitig und wirklich selten komisch veranlagtem Konzertdarbieter, sowie Gustav Lazarus, ebenso herzliche wie stürmische Beifallsspenden dar. —g S... n.

Der letzte Kammermusikabend des Schnirlin-Trios brachte als Neuheit für Berlin das d-moll Trio von Vitĕszlav Novák, mit dem hinweisenden Vermerk „quasi una Ballata". Das interessant geschriebene, einsätzige Opus deutet auch dem Laien klar an, wie sich die verschiedenen Stimmungen aneinandergliedern, die, romantisch aufgefaßt und durchgeführt, das Ohr und Gemüt gefangenzunehmen und im Banne zu halten wissen; der Weg in die weitere Öffentlichkeit dürfte ein nicht zu unterschätzendes Verdienst des Schnirlin-Trios sein, welches, nachdem Frau Lolo Barnay mit wohllautender Stimme und verständnisvollem Vortrage beifällig eine Anzahl Lieder gesungen — seine erste, erfolgreiche Saison mit dem in allen Teilen fein durchgeführten g-mollTrio von Smetana würdig beschloß. —g S.

Das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium gab zur Weihe des neuen Hauses im Blüthner-Saale ein Festkonzert vor der Vertretung des Hofes und einer großen Zuhörerschaft. Die Solovorträge bestritten in bekannter Meisterschaft Anton Förster (A-dur Konzert von Liszt) und Sistermans mit dem Hymnus von Richard Strauß und zwei Schubertschen Liedern. Die Einleitung — das „Meistersinger"-Vorspiel und zum Schluß Tschaikowsky's 5. Symphonie — unter der anfeuernden Leitung Robert Robitscheks — zeigten den Dirigenten und sein Orchester auf hoher Stufe. Robitschek leitete namentlich Wagners Komposition mit hinreißendem Schwunge, den ganzen Apparat souverän beherrschend; die Leidenschaftlichkeit seines Naturells stellte ein begeistertes Fluidum zwischen ihm und seinen Mitwirkenden dar, so daß die Ausführung beider Werke in technisch klarer Wiedergabe und seltener Straffheit als ein würdiger Akt zur Einweihung der neuen Räume bezeichnet werden darf. W. S.

AUKTION

Eine der wertvollsten Sammlungen von Musikautographen und Manuskripten kommt am 8. und 9. Mai bei C. G. Boerner in Leipzig zur Versteigerung. Es ist die Sammlung eines bekannten Wiener Musikhistorikers, der seine kostbarsten Stücke, besonders die drei prachtvollen Manuskripte von Beethoven: g-moll Phantasie und Fis-dur Sonate, sowie von „Neue Liebe, neues Leben" seinerzeit aus der bekannten Musikerfamilie Holstein in Leipzig erwarb. Seine Sammlung zeichnet sich vor allem besonders in umfänglichen Manuskripten von Brahms, schönen Stücken von Haydn und Schubert aus. Derselbe Katalog verzeichnet Manuskripte aus Josef Joachim's Nachlaß, dabei eine vollständige Kantate von Bach und umfängliche Manuskripte besonders von Mendelssohn und Schumann. Der mit 16 Tafeln illustrierte Katalog ist von der Firma C. G. Boerner zu beziehen.

DIE MUSIK

MODERNE TONSETZER: HEFT 5

Das Wahre und Echte scheint, als wenn es so sein müßte und nicht anders sein könnte. Sucht nach Originalität ist gelehrter, grober Egoismus.

Novalis

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 15

Erstes Maiheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

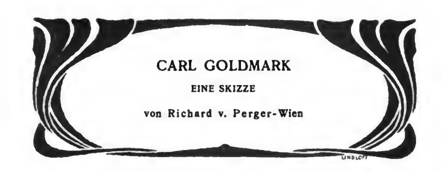
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



CARL GOLDMARK

EINE SKIZZE

von Richard v. Perger-Wien

I. Allgemeines

Gebt euch keine Mühe, ihr seriösen deutschen Opernkomponisten der Gegenwart, und, wenn schon geschrieben werden muß, bleibt doch mit euren Partituren hübsch zu Hause. Wagner erdrückt euch alle, und was ihr uns kredenzen wollt, sind entweder zweite und dritte Abgüsse von seinem Zauberkraut oder klassisch-romantisches Zuckerwasser. Spart also Papier und Tinte und verleitet nicht Direktoren, Sänger und Kapellmeister zum zwecklosen Experimentieren!" Diesen Mahnruf bekam man vor nicht zu langer Zeit mehr als nur einmal zu hören, und es war auch ein Körnchen Wahrheit darin. Das strahlende Licht von Bayreuth lockte ungezählte Schmetterlinge an, die sich daran die Flügel versengten und nach kurzem Dasein in den Abgrund der Vergessenheit stürzten; ja, selbst in unseren Tagen gibt es immer noch derartige Unfälle zu verzeichnen. Das Paradies, das sich Wagner durch die Verwirklichung seines Kunstideals geschaffen, hat nämlich auch seine Erbsünde: die Unterjochung der Singstimme unter das alleinherrschende Orchester und die damit verbundene Vertreibung des Kunstgesangs von der Bühne. Aber ebenso, wie nach dem kirchlichen Dogma der Stammvater des Menschengeschlechts schließlich zur Verherrlichung gelangt ist, müssen wir auch Wagner, als dem Adam der modernen Musikdramatiker, eine solche rückhaltlos zuteil werden lassen; was sich aber sein Genie erlauben durfte, ist für geringere Geister verderblich, und in ihren Händen wird der Apfel vom Baume seiner Erkenntnis mehr oder minder ungenießbar. Man darf aber nicht vergessen, daß neben dem obenerwähnten kleinen Flügelvölkchen auch einmal ein Adler auftauchen kann, dessen starkes Auge von den weithin leuchtenden heißen Strahlen nicht geblendet wird, und der mutig die Schwingen ausbreitet, um in sein eigenes luftiges Reich emporzusteigen. Carl Goldmark ist ein solcher Adler. Er flog an der Bayreuther Leuchte nicht ängstlich vorbei, ja, ab und zu leckte sogar die wabernde Lohe an seinem Gefieder, aber sie ver-

lehrte es nicht und lenkte den starken Vogel niemals aus seiner eigenen Flugbahn. Goldmark hat bewiesen, daß jener ängstliche Mahnruf auch widerlegt werden kann, daß ein selbständiger moderner Stil bei der Oper ernsten Genres noch möglich ist, und daß ein Bühnenkomponist der Gegenwart nicht gezwungen ist, „Unsiegfriede“ oder „Talmi-Rheingolde“ zu schreiben, um der Mitwelt dauerndes Interesse einflößen zu können.

Auch der Werdegang Goldmarks unterscheidet sich wesentlich von dem aller dramatischen Tonsetzer der Jetztzeit und der Vergangenheit. Schon in den Instrumentalwerken, die er schuf, bevor er sich der Bühne zuwandte, gelangte er verhältnismäßig rasch zu einer völlig selbständigen Ausdrucksweise; er hat aber auch keine Jugendopern geschrieben, die man, nach Webers drastischem Vergleich, wie Erstlingshündchen ersäufen muß. Goldmark war ein zwar noch junger, aber doch völlig ausgereifter Mann, als er den Plan zu einer Oper entwarf, die ihm später nicht nur allgemeine Anerkennung erwerben, sondern die auch sein durch ihn selbst kaum mehr übertroffenes Meisterstück werden sollte. In dem kleinen Orte Keszthely am Ufer des Plattensees als zweiter Sohn unbemittelter Eltern 1830 geboren[1]), folgte er früh dem unwiderstehlichen Drange, Musiker zu werden, und begab sich unter großen Schwierigkeiten nach Wien, wo er von Jansa auf der Violine und von Gottfried Preyer in den Elementen der Theorie als Schüler des Konservatoriums Anleitung fand. Als das Sturmjahr 1848 die Pforten dieser Anstalt vorübergehend schloß, ließ sich der von kräftigem Streben erfüllte Jüngling nicht vom Wege ablocken und überließ sich eifrigem Selbststudium. Daß ihn des Lebens Notwendigkeiten veranlaßten, in das Orchester eines Wiener Operettentheaters einzutreten und gegen sehr mäßige Entlohnung musikalische Frohndienste zu leisten, erscheint uns heute beklagenswert. Aber „es ward ihm zum Heil, es riß ihn nach oben“. Inmitten eines zwar nicht vorzüglichen, aber doch gut geschulten Orchesters tätig, sammelte der junge Goldmark unbewußt praktische Erfahrungen aller Art; bald waren ihm die instrumentalen Einzelwirkungen, die Mischung der Klanggruppen und deren dynamische Verwendung kein Geheimnis mehr. Auch die Bühnenaffekte lernte er zur Genüge kennen, obgleich die an dem „k. k. privilegierten Karltheater“ gegebenen Stücke keineswegs der ernsten Kunstrichtung angehörten. Schon in diese Zeit fallen Goldmarks erste Kompositionsversuche. Mendelssohns edle und gewinnende Tonsprache übte damals starken Einfluß auf die ganze Musikwelt aus, und es ist daher begreiflich, daß der heranreifende Ton-

[1]) In zahlreichen Fachschriften ist 1832 als Geburtsjahr angegeben. Goldmark selbst, der seit Kinderzeiten nicht mehr im Besitz eines Geburtsscheines war, stellte erst vor kurzem aus ihm zugekommenen Familienpapieren die richtige Jahreszahl fest.

setzer, dem bis dahin noch Bach und Beethoven Bücher mit sieben Siegeln blieben, ebenfalls diesem Zauber unterworfen war. Seine Jugendwerke hat Goldmark wohlweislich in das Pult verschlossen, und auch schon reifere Arbeiten, die als op. 1 und 2 hätten in die Welt treten sollen, blieben ungedruckt. Erst mit einer Reihe von Klavierstücken, die den Titel „Sturm und Drang“ trugen, kam er vor die Öffentlichkeit. Ihnen folgte ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell in B-dur, dann ein Streichquartett, das zuerst Hellmesberger, bald darauf auch die damals in höchster Blüte stehende Florentiner Quartettvereinigung zum erstenmal aufführten. Indessen hatte Goldmark durch ein von ihm selbst veranstaltetes „Kompositionskonzert“ die Aufmerksamkeit neuerdings auf sich gelenkt. Im Jahre 1862 erschien ein in großen Zügen entworfenes Streichquintett mit zwei Violoncellen, und als 1864 die erste Suite für Klavier und Violine bei einer Kammermusikproduktion Hellmesbergers zur Aufführung gelangt war, zweifelte niemand mehr daran, daß man es hier mit einem ebenso kräftigen als auch eigenartigen schöpferischen Talente zu tun habe. Nun erst (1865) betrat Goldmark sein ureigenstes Gebiet: das Reich des farbenprächtigen Orchesterklanges. Ein effektvolles Scherzo (No. 1, e-moll) noch weit mehr aber die von orientalischer Sonnenglut und üppigem Blütenduft durchströmte Ouvertüre zu „Sakuntala“, die 1865 zum ersten Male im Programm der Wiener Philharmoniker Aufnahme gefunden hatte, brachten dem Tonsetzer rauschende Erfolge; er selbst aber gelangte jetzt zur Überzeugung, daß er auf richtigem Wege und imstande sei, auch größere und größte Kunstformen siegreich zu bewältigen.

So reifte in ihm der Entschluß, an die Abfassung einer Oper zu gehen, die ihm zur Entfaltung seiner Gaben die günstigste Gelegenheit geben konnte. Die morgenländische Sakuntala wies ihm den Weg; die berückende Gestalt der Königin von Saba trat auch ihm verführerisch vor das geistige Auge, und die mit ihr verknüpfte Sage zog ihn mächtig an. Der Dichter S. H. Mosenthal, dem es schon früher gelungen war, durch geschickte, bühnengerechte Abfassung von Opernbüchern die Bestrebungen dramatischer Komponisten erfolgreich zu unterstützen[1]), kam den Wünschen Goldmarks freundlich entgegen, der nun mit Feuereifer an die Arbeit ging. Aber mehr als sechs Jahre verstrichen, bis das umfangreiche Werk vollendet war, denn vieles mußte schon im Text eine Änderung erfahren, und der Komponist selbst unterzog das von ihm Geschaffene einer unbarmherzigen Selbstkritik. „Wenn ich aber“ — so äußerte sich Goldmark dem Verfasser gegenüber — „über die mir zu Gebote stehende Kraft jemals im Zweifel gewesen wäre, so gelangte ich damals zum vollen Bewußtsein, daß

[1]) u. a. Nicolai, „Die Lustigen Weiber von Windsor“.

ich mein künstlerisches Wollen zu verwirklichen vermochte. Noch niemals hatte ich mich bis dahin im vielstimmigen Chorsatze oder gar im Aufbau eines sich steigernden Ensemblesatzes versucht, aber dies alles wuchs und gelang fast unbewußt unter meiner Hand." Die erste Aufführung der „Königin von Saba" fand 1875 am Wiener Hofoperntheater statt. Eine auserlesene Zahl der begabtesten Solisten: die Damen Materna und Wilt, die Herren Walter, Beck und Rokitansky hatten die Hauptpartieen in Händen und trugen zu dem ganz außerordentlichen Erfolg, der dem Werk zuteil wurde, wesentlich bei. Diese Uraufführung nahm vier volle Stunden in Anspruch; man schritt also zu (damals als notwendig erscheinenden) Kürzungen. Die Stellen, die zu jener Zeit dem Rotstift zum Opfer gefallen waren, werden jedoch unserem heutigen, an Dauerproduktionen jeder Art gewöhnten Publikum längst nicht mehr vorenthalten.

Nach der Vollendung der „Saba" — wie der Komponist selbst sein dramatisches Meisterwerk kurz benennt — fühlte er sich zu einer längeren erholungbringenden Wanderung auf dem Gebiete der Lyrik veranlaßt. So entstand (1878) die umfangreiche Symphonie „Ländliche Hochzeit" und so manches Tonstück kurzer Form, wie das „Regenlied" für gemischten Chor, die Männerchöre „Frühlingsnetz" und „Ein armer Mann, ein braver Mann". Drollig erscheint es, daß das letztgenannte Opus unseren, allen politischen Dingen völlig fernstehenden Tonsetzer in den Ruf eines Sozialdemokraten brachte, und daß ihm infolgedessen von der betreffenden „Partei" ein ganzer Stoß tendenziöser Texte eingeschickt wurde, die aber, wie selbstverständlich, in den Papierkorb des Meisters wanderten. — Nun folgten die „Frühlingshymne" für Singstimmen und Orchester, die „Fuscher Gesänge" und eine Reihe von Liedern, unter denen die vielgesungene „Quelle" zunächst genannt werden muß. — Auch dem Instrumente, auf dem Goldmark seine erste musikalische Erziehung genossen, und das ihn lange Zeit hindurch ernährt hatte, der Violine nämlich, wandte er sich wieder liebreich zu; allerdings nicht um mit Hand und Bogen, sondern um mit seiner Phantasie darauf zu spielen. Damit entstand die schöne Piano-Violinsonate und das bald nachher erschienene Violinkonzert in a-moll, das gegenwärtig im Repertoire eines ernsthaften Virtuosen wohl kaum mehr fehlen dürfte. In bunter Reihe ließ nun der Meister zahlreiche kürzere Werke verschiedenster Gattung aus seiner Feder fließen. Den ihm befreundeten Gesangskünstlern, unter denen in erster Reihe die in der Öffentlichkeit noch nicht vergessene und eigentlich auch bisher noch unersetzte Kammersängerin C. Gomperz-Bettelheim steht, schenkte er eine ansehnliche Zahl von Liedern, die teils bei Schott in Mainz, teils bei Senff in Leipzig erschienen sind, und aus denen wir den Zyklus „Der wilde Jäger" besonders hervorheben.

Aber auch die Pianisten gingen nicht leer aus; Goldmark widmete ihnen die neuen „Novelletten", eine Sonate für Klavier und Violoncell und das ebenso groß entworfene als wirkungsvolle Quintett in B-dur für Klavier und Streichinstrumente. — Daß er auch gern seine Kraft dem Orchester zuwendete, ist begreiflich; eine zweite Symphonie (in Es-dur) reifte heran, und die Konzertouvertüren zu „Penthesilea", zum „Gefesselten Prometheus" und „Im Frühling" kamen in rascher Folge ans Licht.

Nach elfjähriger Pause erst wurde das Verlangen gestillt, mit dem die kunstliebende Welt einer zweiten Oper Goldmarks entgegenharrte. Am 19. November 1886 hielt „Merlin" auf der Bühne der Wiener Hofoper seinen festlichen Einzug. Von den Gesangssternen, die einst der „Königin von Saba" den Eintritt in die Welt bestrahlt hatten, war seither so mancher erloschen; nur Frau Materna glänzte noch als Vertreterin der weiblichen Hauptpartie. Neben ihr stand Winkelmann als Merlin heldenhaft da; Sommer, Schrödter, Mayerhofer und Reichenberg fügten sich glücklich in das Ensemble ein. Ob nun die Erwartungen der Wiener vielleicht allzu hoch gespannt waren, oder ob ihnen der Stil des neuen Werkes, der sich von dem der „Saba" wesentlich unterschied, Befremden einflößte — genug, „Merlin" fand bei den Opernfreunden nicht einen so lebhaften und dauernden Anklang wie seine berückende Vorgängerin. Trotzdem hat auch die zweite Oper Goldmarks, ebenso wie die erste, ihre Runde durch alle größeren deutschen Städte gemacht. Nach einer Reihe von Jahren sah sich der Meister veranlaßt, seinem „Merlin" teilweise eine neue Gestalt zu geben, in der das Werk 1904 zu Frankfurt a. M. neuerlich und mit starker Wirkung in Szene ging.

Zwischen dem ersten Erscheinen des „Merlin" und der Vollendung der dritten Oper Goldmarks steht abermals ein Dezennium. Ungeahnter Weise hatte Goldmark das Reich der Sage verlassen und den Boden behaglichen Kleinbürgertums betreten; Dickens' gemütreiche Erzählung „Das Heimchen am Herd" lieferte den Stoff, der sich in den Händen A. M. Willners zu einem wirksamen Opernbuch gestaltete. Goldmark hatte für dieses musikalische Genrebild ganz andere, zartere Tonfarben auf der Palette, die an und für sich alle äußerlich packenden Massenwirkungen, alle starken dynamischen Operneffekte ausschlossen. Aber unser Meister lieferte hier den Beweis, daß er auch leisere Schwingungen der Menschenseele zum Ausdruck zu bringen vermochte, und errang mit dem „Heimchen", das 1896 ebenfalls an der Wiener Hofoper mit den Solistinnen Renard und Abendroth und den Herren Ritter, Schrödter und Reichenberg zum erstenmal gegeben wurde, einen zwar nicht zündenden, dafür aber tiefgehenden, nachhaltigen Erfolg.

Inzwischen hatte er auch auf dem Gebiete der selbständigen Instrumentalmusik wieder neue Früchte gepflückt: die symphonische Dichtung „Sappho", ein zweites Scherzo in A-dur für Orchester, eine zweite Suite für Klavier und Violine, das Klaviertrio in e-moll und Tänze für das Pianoforte zu vier Händen. Nach der Vollendung des „Heimchen" entstanden ebenfalls wieder einige kürzere Werke, wie die Ouvertüre „In Italien", das bisher noch ungedruckte Orchesterstück „Zrinyi", ein Psalm für Chor mit Instrumentalbegleitung, auch Lieder und Chöre, darunter der wirksame a cappella-Gesang „Wer sich die Musik erkiest".

Die Entwickelungsgeschichte des musikalischen Dramas liefert mehr als nur einen Beweis, welchen Einfluß die einer Oper zugrunde liegende Dichtung auf deren Lebensfähigkeit nimmt. Auch dann, wenn wir die Werke der bedeutendsten älteren dramatischen Tonsetzer betrachten, fallen uns merkwürdige und oft warnende Beispiele ins Auge. Selbst Mozarts Genius konnte den Dämon der Langeweile aus dem Libretto von „Cosi fan tutte" nicht vertreiben, und Webers prachtvolle Musik ging mit dem abgeschmackten Textbuch der „Euryanthe" eine künstlerische Mesalliance ein, an der wir eigentlich doch mit bestem Willen keine Freude haben können. Auch Goldmark hat in dieser Beziehung einmal einen Fehlgriff getan, obgleich daran nicht das Buch an sich, sondern der darin behandelte Stoff im allgemeinen Schuld trug. Mit seiner vierten Oper „Die Kriegsgefangene" führte er uns in die grauen Zeiten Homers zurück; sie behandelt eine, allerdings wirksame Episode aus dem Trojanischen Kriege. Auch dieses Werk ist reich an musikalischer Charakteristik, an gewaltigen Momenten; aber die auftretenden Personen erregen unser Interesse nicht mehr in genügendem Maße. So kommt es, daß diese, 1900 erschienene Oper bei ihrer hauptsächlich von Frl. Renard und den Herren Reichenberg und Hesch getragenen ersten Wiener Aufführung zwar einen ehrenden Beifall, aber trotzdem in der Bühnenwelt keinen festen Boden fand.

Die Schaffenslust unseres Tondichters erlitt dadurch keine Einbuße. Die plastischen, sympathischen Gestalten aus Goethes „Götz von Berlichingen" beschäftigten jetzt seine Phantasie; er wußte die geeignetsten Szenen des Dramas mit kluger Hand auszuwählen und zu einem bühnengerechten Ganzen zusammenzufügen. Das Werk — das fünfte dieser Art, das uns Goldmark geschenkt hat — erzielte überall, wo es über die Bretter ging, einen starken, durchgreifenden Erfolg. Um so mehr mußte es befremden, daß sich die Wiener Hofoper bis jetzt nicht damit befaßte und den ausländischen Bühnen diese Triumphe teilnahmslos überließ. Die Magyaren, die den zwar innerhalb ihrer Landesgrenzen geborenen, aber in Wort- und Tonsprache kerndeutschen Tondichter mit Stolz zu den Ihrigen zählen, nahmen die Szenen aus „Götz" mit offenen Armen

auf und brachten eine glänzende Erstaufführung des Werkes — selbstverständlich in ungarischer Übersetzung — 1903 in der Königlichen Oper in Budapest zustande. Frankfurt a. Main folgte bald mit der ersten deutschen Aufführung nach, und andere größere Bühnen schlossen sich an, so daß der Meister die passive Haltung, die das erste Institut der österreichischen Monarchie dem neuen Werke gegenüber einnahm, leicht verschmerzen konnte.

Goldmarks jüngste Oper hingegen, das „Wintermärchen", erlebte im vergangenen Winter ihre erste Aufführung auf der Wiener Hofbühne. Das Werk fand eine begeisterte Aufnahme, und alles staunte über die Frische und Kraft, die sich in der Tonsprache des nun Achtundsiebzigjährigen geltend macht. Daß der Erfolg kein vorübergehender war, wird durch die Tatsache bekräftigt, daß sich die Oper nun schon seit Monaten im Repertoire erhält und andauernde Zugkraft ausübt. Nicht genug: man erzählt sich, Goldmark hätte, durch die Aufnahme seines „Wintermärchen" angeregt, bereits die Skizzen zu einem neuen dramatischen Werke fertig im Pulte liegen.

Seit seinem schon in der Jugend erfolgten Eintritt in das Privatleben ist das Dasein unseres Meisters in jener Gleichmäßigkeit verflossen, die der schöpferischen Tätigkeit jedes Künstlers am förderlichsten ist. Goldmark genießt im Hause seiner Tochter die Behaglichkeit des Familienlebens. Er bringt nur die strengen Wintermonate in Wien zu; den größeren Teil des Jahres verlebt er in Gmunden, an dem Ufer des malerischen Traunsees, wo er seit siebenunddreißig Jahren dieselben zwei Zimmer eines einfachen Landhauses bewohnt. Der sogenannten großen Welt und den Salons, die man nur gar zu gern mit seiner Persönlichkeit verzieren möchte, bleibt der Meister wohlweislich fern; dafür bringt er gern so manchen Abend im engeren Kreise von treu ergebenen Freunden oder Berufsgenossen zu. An äußeren Ehrungen fehlt es ihm natürlicherweise nicht: der österreichische Kaiser hat ihm den Leopoldsorden, eine der höchsten Auszeichnungen für Personen des Zivilstandes, verliehen. Unser Tondichter ist gar selten mit diesem vielbegehrten Kreuzchen im Knopfloch zu sehen. Er trägt aber, wie Julius von Braunschweig in Grillparzers „Bruderzwist", unterhalb des Kleides, „dort, wo der Herzschlag wärmt", jenen geheimnisvollen Orden, den nur der König aller Könige verleiht.

II. Goldmark in seinen Werken

Schon in früheren Jahren ist die Sage von der Königin Saba's wiederholt zu Operndichtungen benutzt worden. Der französische Tonsetzer

Elwart hat ein solches Libretto in den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts komponiert, und Gounod hat eine „Reine de Saba", zu der ihm Barbier und Carré das Buch lieferten, in Paris zur Aufführung gebracht. Beide Werke sind vergessen; erst Goldmark scheint, von Mosenthal unterstützt, dem an und für sich rein epischen Stoffe dramatisches Leben eingeflößt zu haben. Wenn seine „Saba" eine mehr als dreißigjährige Prüfungszeit sieghaft überdauert hat und auch gegenwärtig zum ständigen Spielplan jedes größeren Operninstituts gehört, so liegt die Ursache davon nicht nur in dem glücklich erdachten Aufbau des Werkes, sondern noch weit mehr in der charakteristischen und fesselnden Tonsprache, deren sich hier Goldmark bedient hat. Sowohl die Singstimme als auch das reichbedachte Orchester machen von den Wirkungen moderner Melodik und Harmonik ausgiebigsten Gebrauch; dennoch führt uns die Musik in die orientalische Märchenwelt, zugleich aber in die Blütezeit des israelitischen Reiches zurück, und insbesondere sind es die in richtiger Art verwendeten rituellen Massengesänge, die der Oper ein nationales Gepräge und damit auch besondere Eigenart verleihen. Die Singstimme bewegt sich überall dort, wo sie nicht durch das rasche Fortschreiten der Handlung zu rezitierender Deklamation gezwungen ist, in breiten melodiereichen Linien; sie verschmäht es nicht, an geeigneter Stelle auch dem bel canto und sogar der geschmackvollen Verzierung Rechte einzuräumen. Im Gegensatze zu den Bayreuther Dogmen läßt Goldmark auch hie und da zwei oder mehr Solostimmen vereint erklingen oder stellt in Ensemblesätzen die Einzelstimmen dem Chor wirkungsvoll gegenüber. Von besonderer Bedeutung sind die zahlreichen in sich abgeschlossenen Tonstücke; wir nennen gleich den ersten Wechselgesang Sulamith's mit dem Frauenchor und die fesselnde Erzählung Assad's, ferner den durch rhythmische Gegensätze und charakteristische Motive ausgezeichneten Einzugsmarsch der Königin und die sich anschließenden Ensemblesätze des ersten Aktes. Am Beginn des zweiten Aktes, in der nächtlichen Stille des Zypressenhains, bringt die Königin ihre leidenschaftlichen Empfindungen in einem breit ausgeführten musikalischen Monologe zu beredtem Ausdruck; die Dienerin Astaroth läßt einen melodisch seltsamen, die Stimmung höchst anspannenden Lockruf a cappella erklingen, und, diesem folgend, tritt der träumerische Assad mit der herrlichen C-dur Kantilene „Magische Töne, berauschender Duft" aus dem Gesträuch hervor. Beinahe unmittelbar schließt sich der von Verlangen glühende Gesang der Königin an, und die Szene steigert sich zu einem, größtenteils im unisono tönenden, kurzen, dadurch aber um so effektvolleren Duett. In der darauffolgenden Tempelszene behält naturgemäß der Chor die Oberhand; nur Salomon spricht in einer freundlichen Kantilene ermutigend zu dem unglücklichen Assad.

Einen gewaltigen Moment hringt uns die Enthüllung des Allerheiligsten; in ein langes, auf H dahinschwirrendes Fortissimo der Geigen tönt aus dem Hintergrunde, wie in ringender Qual, das B der Posaunen; das im hellen E-dur aufjauchzende Alleluja des Chors bringt juhelnde Erlösung. Das darauffolgende Finale, die Verfluchung Assads, ist in hezug auf dramatische und dynamische Wirkung der Höhepunkt der Oper. Am Beginn des dritten Aktes entwickelt das Orchester in einer formvollendeten Balletmusik seine ganze Farhenpracht; ein üppiges Bacchanale des Chors schließt die Szene ah. Mit dem ihr folgenden Zwiegesang der Königin und Salomons kommen die Solostimmen zu neuer Geltung, und die Fürhitte der schwergekränkten Sulamith greift uns tief ins Herz. Noch einmal, im letzten Aufzuge, äußert der Tonsetzer seine melodische Vollkraft; die Ahschiedsszene zwischen der Königin und Assad gehört zu den wertvollsten, für die Sänger lohnendsten Partieen des Werkes. Nun stellt uns noch das Orcheater die Schrecknisse des Samnms in packender Weise dar; der Sturm legt sich; aus dem nahen Asyl der heiligen Jungfrauen schallt tröstlich ein Chor herüher, während Snlamith in einem kurzen, ergreifenden Wechselgesang den sterhenden Assad noch einmal an das treue Herz drückt.

Als die „Saha" ihren Triumphzug über die Opernhühnen gemacht hatte, sandte Felix Dahn eine Textdichtung „Der Fremdling" an unseren Komponisten. Dieser fühlte sich anfangs von dem Buche mächtig angezogen, kam aber nach Vollendung des ersten Aktes zur Üherzeugung, daß es damit „doch nicht weiter ginge", und überließ die Dichtung dem Sänger Heinrich Vogl, der sie auch zu Ende vertont und in München zur Aufführung gehracht hat.

Den der Artussage entnommenen Stoff zu „Merlin" sollte ursprünglich ehenfalls Mosenthal einer textlichen Bearheitung unterziehen. Goldmark vermochte sich aher den von diesem gemachten Vorschlägen nicht anzuschließen und wandte sich daher an den Schriftsteller Siegfried Lipiner, dem es gelang, den Wünschen des Tonsetzers in hesserer Form gerecht zu werden. Unter allen Bühnenwerken Goldmarks steht „Merlin" noch am meisten unter dem Einflusse Wagners. Schon das Vorspiel läßt Nihelungentöne erklingen, und die hreit ausgeführten deklamatorischen Stellen der Oper haben mitunter ein stark Wagnersches Gepräge. Hingegen ist Goldmark üherall dort, wo der eigentliche Gesang in seine Rechte tritt, seiner eigenen Ausdrucksweise völlig treu gehliehen. Denken wir zunächst an den Lobgesang Merlins, an Vivianes leidenschaftliche Kantilene im ersten Aufzuge; dann an die schöne Stelle „Mein Heiligtum, o Stätte sel'ger Ruh'" und an die inbrünstige Liehesszene Merlins und Vivianes im zweiten Akte. Ganz besonders reich ist der Chor hedacht; mit ihm erzielt der Tondichter ehenso neue wie mächtige Wirkungen, und auch dem Orchester ist Gelegenheit

geboten, ein eigenes Wort zu sprechen, wie u. a. im Tanz der Irrlichter, bei der Erscheinung der Fee Morgana, bei dem Aufmarsch der Krieger und vor allem in dem zauberisch klingenden Geisterreigen. Von erschütternder Innigkeit ist die Schlußszene der Oper, der Tod der Liebenden und die damit erreichte Erlösung Merlins.

Wie schon oben erwähnt, führt uns das „Heimchen am Herd" in eine ganz andere Empfindungswelt und damit auch in ein völlig anderes Reich der Töne. Das gewichtige, durch schwere Orchestermassen illustrierte Rezitativ macht einem leichtflüssigen Parlando Platz, das stellenweise der instrumentalen Unterstützung ganz entbehren kann. Die Solostimmen bewegen sich in feineren melodischen Konturen; nur dort, wo ein bestimmter Anlaß vorhanden ist, wie z. B. bei der gemütvollen Erzählung Edward's „Die Ferne winkt", geht der Komponist ins Breite. Selten, aber um so willkommener, vereinigen sich die Solisten zum Ensemble; da ist wohl das freundliche Quintett „Mein Herz erbebt" zunächst zu nennen. Goldmark hat im „Heimchen" auch drastische und humoristische Töne anzuschlagen gewußt und mit dem protzigen Tackleton eine originelle Charakterfigur hingestellt. Das Orchester übt mit dem in sich abgeschlossenen prächtigen Vorspiel zum dritten Akte unfehlbaren Effekt aus.

Auch in der „Kriegsgefangenen" finden wir ein Instrumentalstück von besonderer Bedeutung: die Einleitung zum zweiten Akte. Die Massen des Chores kommen bei dieser Oper, deren Inhalt gemäß, zu weitgehender Verwendung, wovon schon die zu Anfang stehende Bestattungsfeier Zeugnis gibt. Im übrigen konzentriert sich das Interesse des Zuhörers auf die beiden Hauptfiguren: auf den in ganzer Heldengröße erscheinenden Achilles und die gefangene Briseïs. Die letzte Szene, in der die Liebesflammen beider gewaltig emporschlagen, und die sich zu einem Zwiegesang hehrster Art steigert, bringt die Oper in glücklichster Weise zum Abschluß.

Die Szenen aus „Götz von Berlichingen" sind das einzige Bühnenwerk Goldmarks, das eine selbständige, äußerst frisch erfundene Ouvertüre hat. Leider kommt es in der Oper selbst nur selten zu einer breiteren Entwickelung der Formen; man beobachtet, wie der Tonsetzer durch die schon an und für sich reiche, hier aber noch in engeren Rahmen gepreßte Handlung unaufhaltsam vorwärts getrieben wird. Darum eilt auch gleich der erste Akt, auf Götzens Burg spielend, in rezitierender Rede und Gegenrede hin und findet erst in dem schönklingenden Oktett „Dein Herz ist rein" einen Ruhepunkt. Nicht viel anders ist dies in der szenisch sehr lebendigen Rathaus-Szene und in den sich anschließenden Auftritten am Hofe zu Bamberg. Erst im dritten Akte, in dem die dämonische Gestalt der Adelheid in den Vordergrund tritt, und stärkere Akzente der Leidenschaft zur Anwendung kommen — wie z. B. in der großen Szene mit

dem zu Buhlschaft und Verhrechen verleiteten Franz — gewinnen die Soiopartieen an Bedeutung. Im vierten Akte, der uns mitten in den Tumult des Bauernkrieges stellt, herrscht, wie hegreiflich, der Männerchor. Der Tonsetzer hat hier die Zersplitterung der Singstimmen wohlweislich vermieden und hält sie straff im Quartettsatze fest, mit dem er die stärksten Effekte erzielt. Die Szenen steigern sich lehhaft und schließen mit einer tollen Orgie ah. Höchst stimmungsvoll wird der ietzte Akt durch das nächtliche Walten des heimlichen Gerichts eingeleitet; ein Zwischenvorhang fällt, das in grelisten Tonfarhen aufleuchtende Orchester bereitet die letzte Szene vor: die Ermordung Adelheids durch den Femrichter. Hier äußert sich noch einmal Goldmarks Vollkraft und widmet der dramatischen Sängerin ein wahres Pracht- und Paradestück. Bedenklich ist es nur, daß damit das Interesse des Zuhörers erschöpft wird, und daß die Hauptfigur Götzens nur noch in einem lehenden Bilde erscheint, während das Orchester mit einem kurzen Nachspiel die Oper abschließt.

Dem „Wintermärchen" liegt ein Texthuch zugrunde, das Willner mit viel Geschicklichkeit nach Shakespeare's Drama verfaßt hat. Goldmark hat es mit einer ebenso wertvollen als leicht eingänglichen Musik ausgestattet; die Singstimmen sind in ihre vollen musikalischen Rechte eingesetzt und hewegen sich häufig in prächtigen Kantilenen, ohne dahei den dramatischen Stil irgendwie außer acht zu lassen; eine hedeutsame Rolle spielt auch der Chor, der üherall belebend eingreift. Im ersten Akte kommt die auflodernde Eifersucht des Königs zu mächtigem Ausdruck; nicht minder ergreift uns die Darstellung von Hermiones inniger Mutterliehe. Der zweite Akt wird mit einem brillanten Vorspiel eingeleitet; dann senkt sich ein Wolkenvorhang herab; die Zeit erscheint als allegorische Figur und läßt in einem Melodram sechzehn Jahre an uns vorühergleiten. Die folgenden Akte spielen sich verhältnismäßig rasch ab. Der Schluß, Leontes' Wiedervereinigung mit der schwer gekränkten Hermione, ist von erschütternder Wirkung, und die Musik schwingt sich dahei noch einmal zu voller Höhe empor.

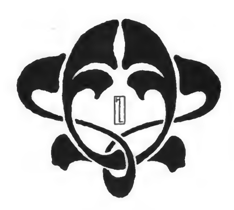
Wir wollen nun der selhständigen Tonsprache des Meisters, wie sie insbesondere in seinen Instrumentalwerken zur Geltung gelangt, noch einige Worte widmen. Sie ist selten eine rein suhjektive und erweist sich überall dort am wirksamsten, wo sie äußere Stimmungen und Empfindungen zur Darstellung hringt. Goldmark erscheint daher auch in seiner absoluten Musik weit mehr als Epiker denn als Lyriker, und diese Charakteristik äußert sich auch in seiner ganzen Ausdrucksweise. Wir hegegnen überall einer eigenartigen, kräftigen Harmonik von oft weitgehender Kühnheit. (Man denke an die heiden an einander prallenden Nehenseptimenakkorde am

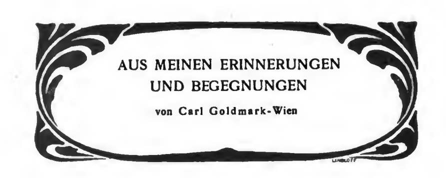
Anfang der „Penthesilea"-Ouvertüre!). Obwohl der Meister auch von den Reizen der Modulation ausgiebig Gebrauch macht, hält er doch an dem Prinzip der Toneinheit fest und verfällt niemals in jenes unlogische Hin- und Herschwanken, das uns in der modernen Sezessionsmusik nur allzuoft begegnet, und das in uns ein an die Seekrankheit mahnendes Wehgefühl hervorruft. Ganz eigentümlich ist bei Goldmark die Behandlung des freieren Stimmenwesens. Bei seinem Kontrapunkt mögen sich Theoretiker strengen Stils erschreckt bekreuzigen, aber er hat Pulsschlag und Kraft; von einer mühsam ausgeklügelten Stimmenverwehung, die sich auf dem Papiere imponierend ausnimmt, bei lebendiger Vertonung aber entweder unverständlich oder kakophonisch wird, finden wir in Goldmarks Partituren nichts. In formeller Hinsicht stellt er sich fest auf den Boden der Klassiker und Romantiker; wir finden überall abgerundete Allegrosätze und in den langsameren Stücken herrscht die leichtfaßliche Liedform. In seinen Ouvertüren bewegt er sich freier, geht aber doch nie ins Schrankenlose. Goldmarks bedeutendstes Orchesterwerk ist, neben der schon früher besprochenen „Sakuntala"-Ouvertüre, zweifellos die Symphonie „Ländliche Hochzeit". Brahms äußerte sich über das Werk: „es wäre direkt aus dem Haupte der Minerva entsprungen". Schon der erste, in freier Variationenform geschriebene Festmarsch ist reich an interessanten Gegensätzen; das schöne „Brautlied" und die entzückende „Serenade" fesseln uns nicht minder, und der übermütige „Tanz" erhält die Spannung des Hörers ungeschwächt bis zum Schlusse. Am mächtigsten wirkt aber die poetische Szene „Im Garten" durch ihre bezaubernde Melodik und den die stärksten Akzente der Leidenschaft schildernden Mittelsatz. Neben der „Ländlichen Hochzeit" nimmt sich die zweite Es-dur Symphonie nur bescheiden aus, und wir sehen an diesem Beispiel recht deutlich, wie weit Goldmarks schildernde Kraft seine rein lyrische übertrifft. Wenn wir die Instrumentalwerke mit Orchester ins Auge fassen, dürfen wir das erste Violinkonzert (a-moll) nicht übergehen; es strotzt von edelster thematischer und melodischer Erfindung, gibt zwar dem Solisten manch harte Nuß zu knacken, sichert ihm aber bei entsprechender Ausführung rauschende Erfolge. Die beiden Scherzi für Orchester gehen wohl allzusehr auf äußeren Effekt los, aber sie verfehlen ihn auch nicht und werden deshalb in den Konzertprogrammen stets als willkommene Intermezzi erscheinen.

Unter den Kammermusikwerken Goldmarks stehen die erste Suite für Klavier und Violine und das höchst gelungene Klavierquintett in B-dur obenan. In beiden Werken ist der Stil völlig selbständig und unbeeinflußt; die Suite führt uns ganz den jungen, temperamentvollen Meister entgegen, dem schon die schmerzerfüllte Sulamith und die sinnlich heiße Königin unbewußt im Kopfe spuken. Das Quintett bietet einem Pianisten Ge-




legenheit, alle Vorzüge in helles Licht zu stellen und, wenn sich auch dieses Werk vom Anfang bis zum Schlusse ganz auf der Höhe erhält und wenn auch der brillante erste Satz am meisten zündet, so geben wir doch dem Adagio den Preis; es ist wohl das empfindungsvollste und reichstklingende Tonstück, das Goldmark auf dem Gebiete der Kammermusik geschaffen hat.





AUS MEINEN ERINNERUNGEN UND BEGEGNUNGEN

von Carl Goldmark-Wien

Mit Anton Rubinstein

Ich lernte ihn früh kennen und traf mit ihm zusammen, so oft er nach Wien kam, was ja häufig der Fall war.

Im Sommer 1860 mietete er in der Nähe Wiens, in Neuwaldegg, eine Villa und arbeitete fleißig an seiner Oper: „Kinder der Heide".

Eines Tages fuhr ich mit zwei Freunden — Geige und Violoncell —, mein neues B-dur Trio im Gewande, zu ihm hinaus. Rubinstein spielte es mit den beiden, und sein einziges Urteil war: „Spielen Sie fleißig Mozart!"

Nach dem Mittagessen (es war bescheiden, die Gärtnerin besorgte es) nahmen wir den Kaffee im Garten. Wir sprachen unter anderm von den Beethovenschen Symphonieen, von dem ungewöhnlichen, in neueren Symphonieen so seltenen Humor der „Achten". Da erklang plötzlich im Nachbargarten ein Leierkasten, der gerade das Motiv des letzten Satzes dieser Symphonie, aber im $^3/_4$-Takt, als Walzer, spielte. Der Zufall war belustigend, und wir lachten.

Es wurde Abend, und wir kehrten ins Klavierzimmer zurück.

Rubinstein setzte sich ans Klavier und phantasierte eine Weile planlos. Da nimmt er mit einem Male das ebengehörte Walzermotiv des Leierkastens, der achten Symphonie auf und variiert es in mannigfacher Weise, kontrapunktiert es im Basse, bringt es als Kanon, als vierstimmige Fuge in einfacher Durchführung, dann wieder in zarte Liedform aufgelöst, einmal in Beethovenscher Urform, dann als flotten Wiener Walzer mit eigenartigen Harmonieen, um dann endlich ganze Kaskaden glänzender Passagen, wahre Sturmfluten über das immer festgehaltene Thema hinstürzen zu lassen. Es war herrlich! Ich hatte eine solche Improvisation nie gehört, eine Kunst, die ja leider gänzlich verloren gegangen ist.

Und wie spielte er! Wer nicht die d-moll Sonate oder die erschütternde Orpheusklage (zweiten Satz) des G-dur Konzertes Beethovens




von ihm gehört hat — hat nie Klavierspielen gehört. Noch lebt die Erinnerung in tausend Herzen. Und, ach, wie lange wird es dauern — und auch diese ist erloschen.

Es ist eine eigentümliche Erscheinung, daß einige unserer großen Musiker den grand Seigneur so im Leibe hatten, daß er sich in ihrer ganzen Lebensführung bemerkbar machte. Hierzu gehörten Richard Wagner, Liszt und Anton Rubinstein. Brahms (der ja ein hübsches Vermögen hinterließ) hatte gleich Beethoven die denkbar einfachste Lebensweise. Wagners Bedürfnis nach vornehmer, behaglicher Umgebung ist bekannt.

In diesem Punkte ist für Liszt folgende kleine heitere Episode oder Anekdote charakteristisch.

Auf einer Konzerttournee spielte er auch in einer kleinen Stadt, der Saal war kaum ein Drittel gefüllt. Die Leute sind dort oft weniger neugierig. Liszt, in bester Laune, spielt wie ein Gott; das anwesende Drittel applaudiert wie rasend. Am Schlusse tritt Liszt vor und sagt zu dem anwesenden Segment: „Darf ich mir erlauben, das verehrte Publikum zum Souper einzuladen?"

Auch Rubinstein hatte wie gesagt diesen Teufel im Leibe. Während seiner Anwesenheit in Wien als Direktor der Gesellschaftskonzerte hatte er jede Woche einmal ein Rout mit glänzendem Büfett bei sich. (Wie ich hörte, zahlte er hierfür am Schlusse der Saison 4000 fl. an die erste Delikatessenhandlung Wiens — mehr als sein Gehalt.) An einem solchen Abend spielte er seine Variationen für zwei Klaviere mit Liszt. Es war ein eigentümlich schöner Anblick, die beiden größten Pianisten des Jahrhunderts am Klavier beisammenzusehen und zu hören; das dürfte sich kaum oft wiederholt haben. — Liszt vergötterte er.

Leider umdüsterte sich sein sonst so neidloses Gemüt in seinen letzten Lebensjahren mehr und mehr; ja, er wurde außerordentlich verbittert gegen die Zeit und alle Welt. Er fühlte sich als Komponist vernachlässigt. Abgesehen von Richard Wagner, dessen Kunstrichtung seinem Wesen fremd gegenüberstand, hatte er auch einen verbissenen Groll gegen das glänzend aufsteigende Gestirn Brahms. — Zur Gründung des jetzigen Tonkünstlervereins in Wien war eine stattliche Zahl hervorragender Musiker in den Restaurationssaal des Musikvereins geladen. Liszt, Rubinstein, Brahms waren anwesend und saßen beim Souper nahe beisammen. Da ließ einer das Wort fallen: „Das Triumvirat". Rubinstein sagte, auf Liszt deutend: „Cäsar", auf sich zeigend: „Brutus", und dann auf Brahms weisend: „Lepidus".

Später trafen wir uns eines Abends bei Professor Julius Epstein.

Nach dem Souper gingen wir rauchend ins Klavierzimmer. Auf dem Piano lagen unter anderen Werke von Richard Wagner und Brahms. Beim Anblick dieser Werke erwachte sein Unmut, und er ließ sich in der heftigsten Weise gegen beide aus — gegen Wagner sowohl wie gegen Brahms. Ich erwiderte ihm: „Sie sind ungerecht, Sie kennen beide nicht. Es ist die Eigenart stark ausgeprägter Naturen, daß sie die anderen nicht erkennen, wie mit Scheuleder vor den Augen nur ihren eigenen Weg gehen, nur ihr eigenes Ideal sehen, aber nicht, was um sie vorgeht." „Ach was," sagte er zornig, „Sie sind auch so einer; ich weiß, Sie sind als Komponist viel berühmter als ich (‚Saba' und ‚Ländliche Hochzeit' machten gerade die Runde), aber bis Sie ein Werk schreiben, schreib' ich hundert." Wir lachten alle über dies naive Geständnis, an das er selber — und mit Recht — nicht glaubte. Ich umarmte ihn und sagte: „Rubinstein, Sie sind ein großes Kind" — aber er war in Wahrheit ein großer, edler Mensch.

Mit Peter Cornelius

Im Jahre 1861 (oder 1862) gab ich in Wien ein Konzert mit eigenen Kompositionen. Das war um diese Zeit der einzige Weg — wenigstens für Unbekannte — wollte man in die Öffentlichkeit. Heute hat der nur einigermaßen begabte Jünger keine Sorge, auch gehört zu werden. Ja, selbst die sonst so schwerhörigen Theaterleiter nehmen jede nur halbwegs mögliche Oper (oder auch unmögliche), wenn sie nur die „Uraufführung" haben können. Das war dazumal anders. Das Publikum war skeptisch, es wollte müheios genießen und keine Rätsel auflösen; allem Neuen kam man mit Mißtrauen entgegen, und neue Werke, kam doch eins, hatten immer einen schweren Stand.

Brahms erzählte mir einmal, daß nach einer seiner Serenaden, die in Leipzig durchfiel, die Mozartsche g-moll Symphonie mit Jubel aufgenommen wurde.

Bald darauf kommt Rubinstein mit seiner „Ozean-Symphonie", die ebenfalls durchfiel, worauf abermals die Mozartsche g-moll Symphonie bejubelt wurde. Da fragt Rubinstein den Konzertmeister David: „Ist das hier in Leipzig schon statutarisch, daß nach einem mutmaßlichen Durchfall immer Mozarts g-moll Symphonie gespielt wird?"

Ein klassisches Beispiel für die Schwierigkeit der Aufführung von Novitäten um diese Zeit ist folgendes. Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien schrieb einen Preis aus für die beste Symphonie. Der Preis hierfür war — die Aufführung in einem ihrer Konzerte. Voilà tout. Den Preis erhielt Joachim Raff — er wurde aufgeführt.

Ich gab also mein Konzert, führte unter anderem auch ein Streichquartett auf, und dieses sollte mir nicht bloß den Erfolg im Publikum, sondern auch die Freundschaft von Peter Cornelius bringen.

Einen Tag nach diesem Konzert fand ich die Visitenkarten von Peter Cornelius, Karl Taussig und vom Grafen Laurencin, dem Musikreferenten der „N. Zeitschrift für Musik“ (Brendel), auf meinem Tische liegen. Cornelius hatte sich bekanntlich nach seinem Mißgeschick in Weimar nach Wien geflüchtet. Am folgenden Tage suchte ich ihn auf. Er bewohnte ein bescheidenes Zimmer mit ebenso bescheidenem alten Klavier in der Vorstadt: „Unter den Weißgärbern“.

Er empfing mich mit den Worten: „Ihr Quartett, das ich vorgestern hörte, hat mir den Wunsch, Sie kennen zu lernen, nahegelegt.“ Und wer konnte Peter Cornelius nahekommen, ohne ihn sogleich zu lieben! Sein kindlich naives und doch so tiefes Gemüt, sein treues, warmherziges, offenes Wesen, sein hochgebildeter, geklärter Geist mußten jeden sofort gefangennehmen. Er erkannte in mir einen Jünger der neuen Zeit, wir waren hierin gleicher Gesinnung und schlossen uns enger zusammen — er trug mir später das „Du“ an.

Cornelius schrieb damals schon an seinem „Cid“. Ich kam oft zu ihm, wir tranken schwarzen Kaffee, und bei der Zigarre plauderten wir gemütlich über Musik und musikalische Entwickelung und natürlich viel über Richard Wagner; stand er doch schon im Mittelpunkte alles musikalischen Interesses.

Eines Tages lud mich Cornelius schriftlich zu einem wichtigen Ereignis ein. Richard Wagner hatte ihm die Aushängebogen des „Tristan“-Klavierauszuges geschickt. Wir sollen ihn mit Taussig gemeinsam durchnehmen. Der Eindruck dieser „Tristan“-Aufführung wird mir unvergeßlich bleiben. Karl Taussig, der später so Abgeklärte, Herrliche, war damals in seiner Jugendlichkeit noch ein wilder Tastenstürmer, der noch fast Alles mit stets offenem Pedale spielte.

Cornelius sang, aber nicht den Ton richtig, den er singen sollte, sondern deklamierte nur so nebenbei und zog die Phrase von einem falschen Ton zum andern hinauf — hinunter.

Nun denke man den „Tristan“ im Jahre 1861! — In der langen Zeit bis heute (1908) haben unsere Ohren vieles an Dissonanzen ertragen gelernt, und „Tristan“ erscheint wohl schon so manchem unserer Jüngeren als überwunden. Aber damals war Mendelssohn noch der Moderne, der Herrschende.

Nun, Taussig an dem alten, verstimmten Clavicembalo mit offenem Pedale vom Blatt spielend, ebenso das immerwährende Miauen von Cornelius — Gesang konnte man's nicht nennen — und „Tristan“, mit

seiner reichen, gänzlich neuen und kühnen Harmonik! — es war zum Steinerweichen. Nach dem ersten Akt stand ich auf und sagte: „Hört einmal, alle heilige Weihen, Tristan und Richard Wagner in Ehren — aber das halte ich einfach nicht aus, mein Kopf ist voll zum Platzen.“ Die anderen mochten stillschweigend gleicher Meinung sein — das Klavier wurde geschlossen. Später erzählte mir Cornelius, er habe Wagner auch sein Bedenken geäußert, ob er (Wagner) nicht doch in diesem Werke zu weit gegangen sei; worauf ihm Wagner antwortete: „Du bist ein Esel.“

Bald nach meinem Konzerte hatte Cornelius mich gebeten, ihm das obenerwähnte Quartett zur Durchsicht zu leihen. Nach Wochen blätterte ich, als er auf Augenblicke das Zimmer verließ, in seinem dicken Manuskriptbuch, das auf dem Klavier lag. Und was erblickte ich? — Den ersten Satz eben dieses Quartettes, von seiner Hand eingeschrieben. Ich war gerührt und erfreut von dieser seltenen künstlerischen Zustimmung und stillen Anerkennung.

Als ich das Stück von ihm zurückverlangte, sagte er mir, er habe es dem Grafen Laurenzin gegeben, der darüber schreiben wolle, was auch geschah. Als ich es auch von diesem zurückverlangte, fand sich das Stück nicht, trotz allen Suchens, trotz meiner wiederholten Bitten — das Stück fand sich nicht.

Da ging ich selber einmal zu ihm und bat, doch einmal gründlich nachzusehen; ich hatte keine Abschrift — er hatte es niemandem geliehen, es müsse sich finden. Während nun Laurenzin in seinen Noten kramte, die Kasten ausleerte, nahm ich aus Langeweile ein Notenheft vom Klavierstuhl — es war mein Quartett — er benutzte es als Unterlage und saß die ganze Zeit darauf, ohne es zu wissen.

Cornelius verließ bald darauf Wien — ich sollte ihn nie wiedersehen.





GUSTAV MAHLER

von Richard Specht-Wien

> „Ich weiß für mich, daß ich, solange ich mein Erlebnis in Worten zusammenfassen kann, gewiß keine Musik hierüber machen würde. Mein Bedürfnis, mich musikalisch (symphonisch) auszusprechen, beginnt erst da, wo die dunkeln Empfindungen walten; also, sozusagen an der Pforte, die in die ‚andere Welt' hineinführt, die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen . . ."
>
> Gustav Mahler

Direktionswechsel in der Wiener Hofoper. Weingartner ist gekommen, Mahler gegangen. Mehr als zehn Jahre lang hat er ausgehalten und zu zeigen versucht, wie dem unkünstlerischen Grundwesen des allabendlich spielenden Theaters künstlerisch beizukommen sei und wie dem Opernalltag hohe Kunstfeste abgerungen zu werden vermögen. Aber vielleicht hätte die doppelte Zeit den Wienern nicht genügt, ihn auszuhalten, dessen ganze Art allen wienerischen Grundinstinkten fremd und feindlich ist. In anderen Fällen liebt man es hier, über solch unbequeme Menschen einfach nach kürzester Frist zur Tagesordnung überzugehen: durch Totschweigen oder Totwitzeln. Aber Mahler war auf solche Weise nicht zu „erledigen". Er hat Freunden und Gegnern nie Zeit gelassen, sich über ihn zu beruhigen, weil er selbst sich niemals beschwichtigen ließ. Selbst beim scheinbar Vollkommenen nicht: man denke an die Mozartaufführungen aus seiner ersten Wiener Zeit und an die des Vorjahres; was damals in seiner „geistreichen Heiterkeit" das Entzücken der Kenner war, hat sich in den letzten zyklischen Mozartdarbietungen in einer Weise entmaterialisiert, vergeistigt und zu sublimer Freudenkunst gehoben, daß man vor einem bisher Unbegreiflichen stand. Um ihn ist eine Atmosphäre von stärkstem geistigen Sauerstoffgehalt. Alles voll herrlicher Unrast, voll immerwährender Produktivität auch im Kleinsten. Höchster künstlerischer Manometerstand. Ein fortwährendes Selbstverbrennen, ohne sich zu verbrauchen, — im Gegenteil: ein Naturell, dem die schöpferische Anspannung aller Kräfte nicht nur lebenspendend,

sondern lebenerneuernd ist, das nur in Explosionen von Kampf und Arbeit atmen kann, das sein Gestern ruhig auf dem Altar eines besseren Heute opfert und für das Morgen immer ein gleiches zu tun bereit ist. Ein ewiges „Problem", das ein gemächliches „mit ihm fertig werden" in herrischer und heiterer Unbekümmertheit verwehrt. Vielleicht ist das die Ursache des ungeheuren Hasses gegen ihn: der Zwang immerwährenden Umlernenmüssens, die Unmöglichkeit eines sich Abfindenkönnens, die freie und große Art eines unerbittlichen Musikers, der in seiner Kunsterfüllung nur die Gesetze seiner Kunst und niemals solche menschlicher „Beziehungen" kennt.

Zehn Jahre lang ist diese ungeberdig fesselnde, aufreizend leuchtkräftige Persönlichkeit der Mittelpunkt des Wiener künstlerischen Lebens gewesen und hat ihm seinen Stempel aufgebrannt. Und jetzt, im Augenblick des Scheidens, ist Mahlers Wirkung auf die Menschen noch immer die gleiche, aufrührerische und unwiderstehliche und durchaus extreme. Alles, was von ihm kommt, wirkt wie ein Ereignis. Die meisten wehren sich. Wollen seiner Kraft nicht unterliegen. Meinen ängstlich, ihr schwächliches Natureil müsse seiner furchtbaren Energie rettungslos verfallen und schlagen blind um sich, ohne je sein Wesentliches zu treffen. Andere — und es hat sich gelegentlich seiner Demission gezeigt, daß es die besten Geister dieser Stadt sind — haben sich ihm völlig gefangen gegeben. Ihnen ist sein Werk und seine Individualität so sehr zum Erlebnis geworden, daß sie die bloß vernünftigen Einwände der — nicht immer durchaus mittelmäßigen — Gegner gar nicht begreifen.

Für solches Erlebnis durch Darstellung zu danken, ist das schönste Recht nachschaffender Kritik. Man mag ihr immerhin Subjektivität vorwerfen, aber ich bekenne, daß ich schon lange die sogenannte „Objektivität" der Kritik für Talentlosigkeit oder Heuchelei halte. Man muß deshalb nicht in jedes Thema, in jede Klangwirkung „seines" Tondichters verliebt sein und mag ruhig preisgeben, was nicht neu, vielleicht auch manches, was nicht ganz persönlich ist. Nur daß es nie auf jene Dinge ankommt, was andere Musiker schon gesagt haben, sondern auf das, was außer „ihm" noch keiner gesagt hat. Was immer nur auf dem Wege subjektiver Empfängnis an der Fülle und Stärke des seelischen Miterlebens erkannt werden kann, niemals durch „objektive" Maßstäbe. Denn es bleibt dabei, Kritik ist: ein Kunstwerk, gesehen durch ein Temperament.

Auf solche Weise möchte ich hier das Kunstwerk Gustav Mahlers „sehen". Es geschieht nicht zum erstenmal, aber sein Wesen ist so reich, daß dem Chronisten jedesmal, wenn er vor dem „Fall Mahler" steht, das Glück veränderter Perspektiven zu teil wird. Ein Fall, der auch heute wieder eintritt, wenn ich von der Warte der letzten Mahlerschen Werke

aus — der siebenten und der achten Symphonie — auf seine bisherigen Schöpfungen zurückblicke. Wenn sich auch deren Wesen und Wert an sich nicht verwandelt hat — vom veränderten Standpunkt aus wird manches zum Präludium, was einst schon Erfüllung schien und manches als unwesentlicher betrachtetes zum wichtigen Baustein in dem Gebäude, das von flüchtigem Stift hier skizziert werden soll. Auf die Gefahr hin, ja in der Hoffnung, ein nächstesmal den Grundriß aufs neue umzeichnen zu müssen.

Nirgends ist Biographisches so wenig angebracht, als beim schöpferischen Musiker. Biographisches in jenem Sinn wenigstens — und ein anderer sollte überhaupt niemals in Betracht kommen —, daß durch die Ereignisse seines künstlerischen Daseins sein Werk erst erklärt wird; daß durch die Beziehung zwischen dem realen Erlebnis und der aus ihm herausgereiften Kunstschöpfung erst das Weltbild durchsichtig wird, das sich dem schaffenden Künstler geoffenbart hat. Aber während jedes Erlebnis des Dichters oder des Bildners sich wieder in reale Zeichen umsetzt, — seien es nun solche des Worts oder der Farbe — beginnt das Reich des Musikers, nach dem schönen, diesen Blättern vorangestellten Wort Mahlers, erst dort, wo das Unaussprechliche zum Ausdruck kommt, wo „die dunklen Empfindungen walten", und es wird ihm also auch nur das in Worten nicht wiederzugebende Erlebnis zum Ton werden. Mehr als jede andere Kunst ist die Musik Symbol. So wie der Gehalt des Bildes armselig wäre, der mit dem bloß malerischen erschöpft werden könnte, und wie beispielsweise Böcklins „Schweigen im Walde" nur dann ganz erfaßt werden kann, wenn hinter den Farben und Linien auch die symbolische Stimmung des Werks empfunden wird, so wird auch kaum ein wertvolles Werk der „absoluten Musik" bloß in seiner melodischen Linienführung und seiner harmonischen Farbe ganz zu begreifen sein. Auch das Werk des Musikers ist — wie jedes echte Kunstwerk — ein Abbild der eigenen Persönlichkeit und als solches ein Stück Autobiographie; aber es ist eine Biographie, die hinter den Ereignissen des Alltagslebens verborgen liegt und die jede Entschleierung verwehrt.

Das gilt für Mahler in stärkstem Maß. Sein Werk ist durchaus Selbstporträt, in jedem Takt und jedem Ton mit dem subjektiven Erleben seines Schöpfers untrennbar verbunden. Aber nicht mit den äußerlichen Daten, die hier als Notizen von bloß lexikalischem Wert in Schlagworten wiedergegeben werden.

Geburtsjahr: 1860. Geburtsort: das deutschböhmische Dorf Kalischt bei Iglau. Wozu gleich zu bemerken ist: Mahler ist frühzeitig nach Wien gekommen, hat hier seine humanistischen und musikalischen Studien vollendet und hat dann, bei seinen Wanderfahrten als Kapellmeister — die ihn von der Kurmusik in Hall angefangen über Kassel, wo er Gesangs-

possen zu dirigieren hatte, und über die Operntheater von Prag, Leipzig, Pest, Hamburg bis ins Wiener Hofopernhaus führten — kaum mehr die Heimat gesehen. Trotzdem wurzelt seine Musik ganz in ihr. Ich sage absichtlich „wurzelt", denn die weit hinaus gestreckten Zweige ihres Baumes sind mit allen Geistigkeiten und Kulturen unserer Zeit beladen. Dabei aber ist sie durchaus österreichisch, ja oft spezifisch böhmisch. Das seltsame Wesen der Mahlerschen Erfindung, der eine volksliedhafte Eingebung nach der andern entströmt und eine solcher Art, daß man diese traurig-schlichten, einfältig-innigen Weisen aus vergessenen Zeiten vertraut zu kennen glaubt und dabei sicher ist, sie nie zuvor gehört zu haben — dieses Wesen hat sicherlich seine Nahrung aus der Musik der böhmischen Landstraße erhalten — die von Mahler wieder eingeführte Es-Klarinette ist auch ein solcher „Landstraßen"-Fund — und aus den Liedern der Mägde und Soldaten, die der vierjährige Knabe zu hunderten zu singen wußte. Ein Einfluß, über den ich an anderer Stelle ausführlicher zu sprechen Gelegenheit hatte.[1])

Weiter im „Biographischen". Studiengang: Gymnasium, dann gleichzeitig Musik im Wiener Konservatorium und Philosophie an der Universität. Bei aller Abneigung gegen anekdotische Ausschmückung drängt es mich zur Wiedergabe einer überlieferten Geschichte aus jener Zeit des Musikstudiums bei Epstein und Krenn, des Verkehrs mit Bruckner, und des in heiterster Bescheidung, wenn auch ohne Entbehrungen, den gegebenen, etwas kargen Verhältnissen abgerungenen, fröhlich genießenden Kunstjüngertums, — weil mir die Geschichte symptomatisch scheint für Mahlers ungeheure Spannkraft und Energie, für die unerhörte Art seiner Begabung und auch für den schon damals erwachten Neid, den Haß und das Widerstreben der engeren Kollegen, gegen die als unbequem und aufstörend empfundene Eigenart des jungen Künstlers. Es handelte sich um eine vom Konservatorium ausgeschriebene Kompositionskonkurrenz, an der sich Mahler mit einer Symphonie beteiligte, weil er durch den zu erringenden Preis seinen Eltern den Beweis seiner berufenen Künstlerschaft geben wollte. Einen Tag vor Ablauf des Einreichungstermins wird die Symphonie vom Schülerorchester vor der Jury durchgespielt: ein heillos kakophonisches Chaos, eine unkenntliche Mißklangsorgie kommt zutage. Es stellt sich heraus, daß freundliche Mitschüler heimlich in Partitur und Stimmen beliebige entstellende Noten eingefügt hatten, um das Werk des Kollegen zu disqualifizieren. Mahler ist verzweifelt; unmöglich, bis zum nächsten Tag die Partitur wieder herzustellen und neue Stimmen kopieren zu lassen

[1]) Vgl. „Gustav Mahler" von Richard Specht. No. 53 der von Dr. Hans Landsberg herausgegebenen „Modernen Essays". Berlin, Verlag Gose & Tetzlaff.




— man kann die Stimmung des um seinen Wunsch durch albernste Gehässigkeit betrogenen Jünglings begreifen. Aber diese Stimmung ist nicht von Dauer: er überlegt, daß bis zum Ablauf des Termins doch noch mehr als zwölf Stunden übrig sind, rafft sich zusammen und konzipiert aus schon gehegten Themen einen Streichquintettsatz — Freunde erzählen sogar von einem ganzen Quintett —, den er über Nacht niederschreibt. Und erringt damit den Preis.

Mahler selbst liebt solche Reminiszenzen nicht, und in Wahrheit haben sie auch mit seiner Kunst nichts zu tun. Wohl aber mit seinem Bilde, das aus solchen Zügen einer durch nichts zu brechenden, beinahe ans Fanatische grenzenden Willenskraft deutlicher wird. Es hat sich im Laufe der Jahre wohl noch verschärft; aber schon beim Jüngling überrascht dieses zähe Festhalten an dem einmal gesteckten Ziel und die wunderbare Eigenschaft eines inneren Gleichgewichts, das weder durch Hohn noch durch Gleichgültigkeit, weder durch Triumphe noch durch völliges Einsamgelassenwerden zu erschüttern war: das stärkste Kriterium wirklichen Berufenseins und in seiner Mimicry nur bei flachen Graphomanen wiederzufinden, deren lächelnde Eitelkeit durch nichts angefochten werden kann. Ein Mittelding gibts nicht. Und selbst wer nie einen Ton Mahlerscher Musik gehört und bloß ihn selber einmal am Dirigentenpult gesehen hat, wird unweigerlich wissen, zu welcher Art er zu zählen ist und daß ein Zweifel hier nicht möglich sein kann. Daß zu solchem Ausharren ein unbedingter Glaube an die eigene Sendung nötig sein muß, ist sicher; aber auch der stärkste Glaube hätte vor dem Sturm an Böswilligkeit, Unversiehen, Schmähung und Spott irre werden können, den Mahler erfahren hat.

Zum mindesten der Komponist Mahler. Denn der Dirigent hat sein Auditorium immer augenblicklich in Fesseln geschlagen. Schon bei Angelo Neumanns „Nibelungen"-Aufführungen, dann in Pest, wo Mahler aus einem zerrütteten Operntheater in kürzester Zeit ein Künstlerinstitut von weithin reichendem Ruf zu schaffen vermocht hat, in Hamburg und besonders in den letzten zehn Wiener Jahren (1897—1907), die überdies seine einstige überredende Gebärdendetailistik und ihre faszinierende Unrast zu wahrhaft imponierender Ruhe gebändigt haben, hat er unzählige Male gezeigt, daß heute kein Orchesterleiter außer ihm die gleiche Gabe des restlosen Ausschöpfens eines Tonwerks hat; die gleiche ungeheure Intensität der Empfindung, mit der jeder Takt gleich einem wundervollen Fluidum geladen ist; die magische Einheitlichkeit des ganzen musikalischen Organismus, bei dem doch jede Einzelheit, jede unscheinbare motivische Wendung derart lebt, daß man bei jeder Mahlerschen Interpretation wieder aufs neue den Eindruck hat, die gerade von ihm dirigierte Schöpfung jetzt

erst ganz zu kennen und sie zum erstenmal in vollem Erfassen ihres Melos gehört zu haben. „Deutlichkeit ist alles in der Musik", hat er einmal gesagt. Was man erst ganz versteht, wenn man ihn am Werk gesehen hat und spürt, daß es sich nicht nur um die „gemeine Deutlichkeit der Dinge" handelt, sondern um das Transparentmachen der sublimsten Geistigkeit jedes Werks. Hier hat seine tyrannische Künstlerschaft, die keine Ermüdung und keine Bequemlichkeit kennt, seine beunruhigende Macht des Persönlichkeitswillens, die vielleicht manchmal sogar zu tief bohrende Eindringlichkeit plastischer Musikgestaltungskraft und seine ungeheure, ekstatische Suggestionsfähigkeit Eindrücke ausgelöst, die jedem als einzigartig und unauslöschlich in dankbarem Gedächtnis bleiben. Eindrücke, wie sie übrigens dem Komponisten allmählich auch gewährt zu werden scheinen.

Wer Mahlers Schaffen mit Liebe verstehen lernen will, wird zuerst nach seinen Liedern greifen müssen. Nicht bloß deshalb, weil eine große Zahl seiner symphonischen Sätze aus seinen lyrischen Gebilden heraus entstanden ist und also auch aus ihnen heraus erst ganz zu begreifen sein wird, sondern vor allem darum, weil diese intimeren Schöpfungen der eigentliche Schlüssel zu der Vielfalt dieser künstlerischen Psyche sind und weil sie über das dichterische Element und die seltsam reizvolle Kontrastierung höchster musikalischer Kultur, subtilster Stimmungskondensation und holdursprünglicher, naiver Volksliedhaftigkeit der Erfindung in dieser Kunst den deutlichsten Aufschluß geben.

Sie sind in zwei Gruppen zu teilen: in die kleine der Klavierlieder und in die große der Gesänge mit Orchesterbegleitung, die ihrerseits wieder in drei durch Stil und Stimmung durchaus gesonderte Liederkomplexe zerfallen: die „Lieder eines fahrenden Gesellen" nach eigenen Dichtungen, die Lieder nach „Des Knaben Wunderhorn" und die nach Rückertschen Gedichten.[1])

Die Lieder mit Klavierbegleitung — sie sind in drei Heften bei B. Schott's Söhne in Mainz erschienen — sind gleichsam das Vorspiel zu allem folgenden. Mit ungemeiner Bestimmtheit ist schon in ihnen der Ton angeschlagen, den man in den späteren Schöpfungen als spezifisch Mahlerisch empfindet; jene ungesuchte und fast unbegreifliche Selbstverständlichkeit, die den Eindruck erweckt: wenn jedes dieser Gedichte uns als altes Volkslied überliefert wäre, so müßte eben dies die Melodie

---

[1]) Die „Lieder eines fahrenden Gesellen" und die nach „Des Knaben Wunderhorn" sind bei Josef Weinberger, Wien, erschienen; eine zweite Serie „Wunderhorn"-gesänge und die Rückertlieder, sowie die 6. Symphonie bei C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig; die 1.—4. Symphonie in der „Universal-Edition", die 5. bei Peters in Leipzig.





sein, zu der es gesungen worden ist. Ein Ton, dessen Bezeichnendes in zwei Arten von Liedern zutage tritt: in den grausig gespenstigen, balladenhaften Nachtstücken und in jenen, in denen ein lieber, kindlicher und ursprünglicher Humor sein Wesen treibt — oft ganz holzschnittmäßig derb, oft wieder von einem krausen Übermut, wie ihn Gottfried Keller manchmal liebt. Für jene ist vielleicht das schaurig ergreifende „Zu Straßburg auf der Schanz'" das charakteristischeste; ein Präludium zu der späteren grandiosen „Revellie" — die ihrerseits in ihrer geisterhaften Phantastik und ihrem unheimlichen schwarz-in-schwarz stimmungsverwandt mit der prachtvollen ersten Nachtmusik der siebenten Symphonie ist — und vielleicht noch mehr zu dem erschütternden „Tambourg'sell"; für die heiteren das allerliebste „Ich weiß nicht wie mir ist", „Hans und Grete", oder das köstliche „Kuckuck hat sich zu Tode gefallen", das in dem graziös bizarren, von heimlichen Waldstimmen durchflüsterten Scherzo der dritten Symphonie seine orchestrale Auferstehung gefeiert hat. Merkwürdig und wesentlich übrigens, daß diese ganz eigenartige Färbung sich sofort abschwächt, wenn es sich um moderne Gedichte handelt (Richard Leander u. a.), und daß sie sich am singulärsten schon hier in den Strophen aus „Des Knaben Wunderhorn" meldet.

Das „Wunderhorn", diese unerschöpfliche Fundgrube primitiver Poesie und ein unvergleichlicher Hort dichterischer Naturlaute der Volksseele, ist in Mahlers Schaffen zu höchster Bedeutung gelangt. In der musikalischen Wiedergeburt dieser Naturlaute hat er den eigentümlichsten Laut der eigenen Seele entdeckt und den entscheidenden Ausdruck seines Wesens gefunden. Nicht daß es des glücklichen Zufalls unbedingt bedurft hätte, der dem Musiker das Volksbuch als Träger seiner Töne entgegenbrachte: ich habe schon früher einmal darauf hinweisen dürfen, daß Mahler in den „Liedern eines fahrenden Gesellen", die schon lange entstanden waren, ehe er „Des Knaben Wunderhorn" kennen lernte, ganz unbewußt den gleichen dichterischen Ton entdeckt hat, und daß jedes dieser „Gesellen"-Lieder in der Arnimschen Sammlung stehen könnte, ohne daß eines von ihnen dem Kenner als unecht auffallen müßte. Daß er im Volksbuch dann vorgebildet fand, was er früher instinktiv aus sich heraus dichterisch gestaltet hatte, war ein Glücksfall; aber die Dichtungen zum „Klagenden Lied" — dieser in der Sicherheit des Wurfs erstaunlichen und in Einzelnem von schmerzlich-süsser Sagenstimmung erfüllten Ballade (für Chor, Soli und Orchester) des Achtzehnjährigen — und ebenso die zum „Fahrenden Gesellen" beweisen unwiderleglich, daß das Ausbleiben solchen Glücksfalls höchstens ein Retardieren, sicher aber keine Änderung in der Entwicklung des Künstlers bedeutet hätte.

Es ist schwer, keine Polemik zu schreiben, wenn man des äußeren

Schicksals des Mahlerischen Werkes gedenkt; aber schon das ethische und ästhetische Reinlichkeitsgefühl im Verein mit der Empfindung deprimierender Aussichtslosigkeit jeglichen polemischen Beginnens hält mich davon ab, diesen Blättern, gleichsam als Randzeichnungen, den skurrilen Reigen kleinlicher Gegner und ihrer armseligen Manipulationen beizufügen. Davon also nichts. Aber es stimmt bitter, wenn man — um nur ein Beispiel anzuführen — in den erlesenen Schätzen dieser Wunderhornlieder blättert, wenn man sich an dem ahnungsvoll traumentrückten „Der Schildwache Nachtlied", dem trotzig stolzen „Lied des Gefangenen im Turm", dem lieblich lockenden „Rheinlegendchen", der — später zum Scherzo der zweiten Symphonie gewordenen — überlegen ironischen „Fischpredigt des heiligen Antonius", dem im reinsten melodischen Quell strömenden sehnsuchtschweren „Wo die schönen Trompeten blasen", oder dem herzzerreißenden „Irdischen Leben" begeistert und daran denkt, daß all diese in ihrer Erfindung berückenden und mit souveräner Meisterschaft orchestral charakterisierten lyrischen Kunstwerke jahrelang unbeachtet blieben. Mehr: daß von diesem ersten Versuch der Schöpfung des Liedes mit Orchesterbegleitung an und seit diesem Erschließen der Köstlichkeiten aus „Des Knaben Wunderhorn" die besten Musiker unserer Tage — Strauß, Pfitzner, Hausegger — das orchestrale Mittel intensiverer und eindringlicher leuchtenden Stimmungsmalerei ergriffen, daß von da ab nicht nur Tondichter wie Reger und Streicher, sondern eine Schar berechnender, das ihnen verdrießlich Neue durch Kompromisse abschwächender Liederkomponisten das „Wunderhorn" ausbeuteten und mit der Form des Orchesterliedes und dem poetischen Inhalt des „Wunderhorn" Erfolge über Erfolge einheimsten, die dem Schöpfer der Gattung versagt waren. Und noch mehr: daß dieser Schöpfer, als sein Werk breitere Schichten eroberte, als der Nachahmer jener galt, die seinen Gedanken in gangbarere Scheidemünze umgesetzt hatten. Tragikomödie des Schicksals. Wenn auch zum Glück eine, die ephemer bleiben muß und keine Bedeutung für einen hat, dessen Wesen und Werk schwer genug wiegt, um nicht auf die Dauer beiseite geschoben werden zu können. Er kann warten . . .

Genug davon und zurück zu den Werken selbst, in deren tönendem Widerhall das Leben ihres Schöpfers zu spüren ist. Sein naiv kindlicher Frohsinn, die freie und reine Männlichkeit seiner bildhaft in Tönen gestaltenden Kraft, seine Sehnsucht und Angst vor den Rätseldingen des Daseins in den „Wunderhorn"-Liedern; sein subjektiveres Bekennen, seine gereifte Weltabkehr, die stille Freudigkeit des mit Willen einsam Gewordenen, sein in vertrauender Liebe errungenes Meistern eigenen Lebens in den Rückertgesängen. Dort alla prima-Malerei mit kühnem Pinsel und leuchtstarken Farben hingeworfen; hier verhauchende und verschwimmende Stimmungen,



versonnenes und verhaltenes Hinträumen in innerlich erohertem, über Welt und Tag hinlächelndem Frieden — sublimste lyrische Extrakte, feine, zerbrechliche Dinge, mit behutsamer Zartheit durchgebildet und voll zum Überfließen von tiefer Innigkeit. Diese Lieder „Ich bin der Welt abhanden gekommen", „Ich atmet einen linden Duft", „Blicke mir nicht in die Lieder", die sich in „Um Mitternacht" zu großartiger Inbrunst hingehender Gläubigkeit steigern, sind gleichzeitig von einer Fülle und einer Delikatesse ohnegleichen, gesättigt von drängendem Gefühl und dabei durchsichtig und rein in ihrer fleckenlosen Verklärung. Ein bewunderndes Wort Grillparzers bietet sich hier an: „Wie ist das filtriert! . . ."

Dazu die „Kindertotenlieder". Wieder anders in ihrem ganzen Gehalt, herber, kraftvoller, spontaner, wenn auch von gleicher Intensität der Empfindung; aufwühlend in ihrem Weh, herzzermalmend in ihrer gebändigten Verzweiflung; ein Höchstmaß schmerzvoll unerträglichen Leides zusammengepreßt in karge Laute, in denen jeder Ton zu schluchzen scheint, — expansivstes Gefühl fassungslosen Duldens in engsten Ausdruck gedrängt und gerade dadurch, ebenso wie durch die erschütternde Schönheit dieser gleich Blutstropfen hervorquellenden Melodik, von unsagbarem, bang drückendem und bei dem unirdisch tröstenden Wiegenlied-Schluß in Tränen befreitem Eindruck. Die Instrumentation eine fast unbegreifliche Meisterleistung überlegener Orchesterkunst von spinnwebduftigster Subtilität, von einer Klangzartheit und einem Reichtum an verschleierten Farbenübergängen, die raffiniert zu nennen wären, wenn nicht aus jedem Takt das „so muß es sein" der unmittelbaren, zwingenden Eingebung fühlbar wäre.

Alle Schwächen, die man dem Menschen Mahler vorwirft, sind auch in seinen Werken, und in ihnen ist nichts, was nicht auch vom Menschen gilt. Es fällt mir nicht bei, die Einwände der Gegner zu widerlegen, ihnen beweisen zu wollen, daß sie irren, wenn sie diese oder jene Stelle trivial, manche Harmonie grell und herb, manchen symphonischen Satz hypertrophisch finden und von mancher Härte, von vielem, was sie als überhitzte Unrast, flackernde Nervosität und wahllos zufahrende Willkür seiner Erfindung und seines Wesens empfinden, befremdet sind. Ich will das schon deshalb nicht, weil ein solches Zugeständnis sich immer sehr gut ausnimmt und die „Gerechtigkeit" des Beurteilers in ein wunderschönes Licht setzt; aber auch darum nicht, weil ich es garnicht weiß, ob sie nicht Recht haben. Mag sein: aber selbst dann möchte ich keine dieser „Schwächen" missen — ganz abgesehen davon, daß es ja keine sind, die man beliebig abändern kann; sie gehören so ganz zu seiner Physiognomie, daß es ein Verflachen und — man verzeihe das Wort — ein Entwesentlichen bedeuten würde, wenn er „in sich ginge und sich besserte".

In den Liedern kann von alledem keine Rede sein: all die Bedenken,

die Mahlers gewaltige symphonische Kolosse erweckt haben, versagen vor der Geschlossenheit und der inneren Notwendigkeit seiner Lyrik, und selbst der zunächst stutzig machende Einwand, daß hier ein Raffinierter mit den Gebärden der Kindlichkeit zu wirken suche, wird jedem schwinden, der diese Lieder sich mit ernstlichem Willen näher bringt. Er wird aus ihnen empfinden müssen, was jeder weiß, der dem Menschen Mahler nahe gekommen ist: daß hier wirklich ein großer Künstler ein Kind geblieben und mit der lebendigen Natur unmittelbar verknüpft ist und dabei vom ganzen geistigen Inhalt seiner Zeit getragen wird und ihm künstlerischen Ausdruck gibt. Gerade dieser Kontrast in seinem Naturell ist der höchste Reiz seiner Kunst und ihr eigentümlichstes Wesen. Er gibt ihr jene erdfrische Unmittelbarkeit und — bei souveräner Beherrschung aller Mittel — jene reine, herbe, ganz unerotische und unfeminine Männlichkeit, die seine Musik so deutlich kennzeichnet. Das Wort Wagners, der den Geist der Musik nur in der Liebe begreifen kann, gilt für Mahler in höchstem Maße. Nur daß die Liebe, die durch sein ganzes Werk weht, nicht die schwüle, sinnliche, gebundene des Sexuellen ist — die auch so oft zum höchsten Kunstwerk geworden ist — sondern eine pantheistische, befreite, allumfassende. Keine verlogene Keuschheit einer Pfaffen- oder Eunuchennatur; aber die alle Fesseln lösende, gar nicht asketische, gesunde eines überlegen Maskulinen, der sich und sein Dasein als erfüllendes und vorbereitendes Glied in der Rätselkette des Lebens fühlt und der im Glauben an die Wiedergeburt der Persönlichkeit seine Mission als ethisches Bodenbereiten für solche Wiederkunft empfindet.

Ich habe der „Lieder eines fahrenden Gesellen" mit Absicht früher nicht gedacht, um sie dann hier in einen anderen Zusammenhang zu bringen. In ihrem melancholischen Reiz und ihrer schwermütigen Schlichtheit üben sie eine eindringliche Wirkung; wäre nicht alles „Einreihen" so töricht, so müßte man ihnen — meiner subjektiven Wertung nach — den Platz auf der Stufenleiter zwischen den Klavierliedern und den Wunderhorngesängen anweisen. Ich muß aber bekennen, daß mich die musikalische Kraft dieser Lieder nicht in gleichem Maße fesselt wie die anderen und daß ich — von Einzelheiten abgesehen — ihren Reichtum und ihre überredende Wärme nicht so ungemein empfinde als bei anderen Schöpfungen Mahlers. Ihr Wert liegt anderswo: sie sind der Keim seines symphonischen Schaffens; aus ihnen hat sich die erste Symphonie entfaltet, — nicht nur aus ihrer Thematik, sondern aus ihrer dichterischen Stimmung, die einfach die Stimmung der Jugend selbst ist: das Bewußtwerden der eigenen Welt, das Entzücken am Weben der Natur, die jeder für sich selbst erst entdeckt

und für sich erobert, das lachende Sich-ins-Leben-stürzen und die grimmige Verzweiflung und Ernüchterung bei der ersten Enttäuschung vor der Grausamkeit dieses Lebens, die den einen bricht, den andern stählt und zum Sieger macht.

Mahlers „Fahrender Gesell" wird gebrochen und geht zugrunde; der Held der ersten Symphonie bleibt im Untergang Sieger. Wobei „Held" natürlicherweise nicht anders zu verstehen ist, als wenn man vom Helden der „Eroica" spricht, und wobei von einer programmatischen Ausdeutung keine Rede sein kann. Vielleicht, daß man, ähnlich wie Beethoven, auf die Frage des „Inhalts" der „Appassionata" mit dem Wort „Lesen Sie Shakespeares Sturm" geantwortet hat, auf eine ähnliche Frage erwidern darf: „Lesen Sie Jean Pauls ‚Titan'". Aber es wäre ein bedenkliches Mißverstehen, wenn man von der Voraussetzung ausginge, in dem Dichterwerk eine Aufklärung des symphonischen Gehaltes der „Ersten" oder gar in dieser ein musikalisches Illustrieren jener poetischen Vorgänge zu suchen. Nichts von alledem soll in solchem Hinweis liegen. Nur ein Stimmungswegweiser — ein Hindeuten auf individuelle Zustände ähnlicher Art, die dort Dichtung und hier Musik geworden sind.

In der ersten Symphonie — sie steht in D-dur — ist Mahlers ganzer Dämon entfesselt — alles Heftige und Brüske, alles Aufreizende und jäh Befehlshaberische, alles Helle und Übermütige seiner bis zum Fanatischen wahrhaften Natur ist hier in harten Kontrasten nebeneinandergesetzt. Die beiden Anfangssätze scheinen in leuchtender Sonne zu liegen. Nach dem Beginn, in dem eine seltsam verschleierte, dunstige Morgenstimmung zum Naturlaut wird, der sich — es ist das höchste und das tiefste A — aus dem Wehen und Brauen löst, von fern her zum Erwachen mahnendem Trompetenruf und leisem Kuckuckslaut unterbrochen, wird die Dämmerung lichter und lichter, und aus dem Kuckucksruf d—a wird das in köstlichem Kanon von Holzbläsern und Streichern mutwillig durchgeführte, von unbefangenster Freudigkeit erfüllte Hauptthema gebildet, das — wie



fast alle Mahlerschen Symphoniethemen in seiner breiten Ausdehnung kaum sofort zu übersehen und zu perzipieren — sich zu einem Sonnenaufgangsjubel ohnegleichen steigert, zu einem jauchzenden Übermut, einem frenetischen

Frühlingstaumel, der sich aller Instrumente bemächtigt und sich in schallend hinreißendem, seligem Gelächter befreit. Ebenso der zweite Satz in seiner vehementen, derben Lebensfreudigkeit, in den spezifisch österreichischen Rhythmen seines strotzend körperhaften Ländlerstils und dem zärtlichen Trio:



Lauter Musik der Lebensbejahung, der unverstörten fröhlichen Jugend, die sich dem Daseinsreigen hingibt, ohne ihn zu meistern. (Das Scherzo der fünften Symphonie bringt — meiner Empfindung nach — solchen „gemeisterten" Reigen.) Um so furchtbarer, grimmig verzweifelter wirkt der dritte Satz: vielleicht das kühnste tönende Abbild der Seelenstimmung eines Vernichteten, das je in der Musik gemalt worden ist. Das nicht abzuschüttelnde Leierkasteneinerlei des Kanons „Bruder Jakob, schläfst du noch", das sich unerträglich quälend ins Ohr genistet hat, dazu das schrill höhnische Auflachen der Oboe, das selbstmarternde Parodieren der eigenen Trostlosigkeit durch das Vorsichhinpfeifen eines groben Gassenbauers — all diese bis zum Schmerzhaften wühlende Selbstironie, die sich dann in dem aus dem letzten Lied des „fahrenden Gesellen" gewonnenen Mittelsatz und seiner mild beruhigenden Wiegenweise gleichsam in den letzten Schlaf weint — all das ist mit einer hellseherischen Genialität ohnegleichen hingeworfen; ebenso das kolossale Kampfspiel des letzten Satzes mit seinem gleich schimmernden Lanzen aufgepflanzten Trompetenthema, das immer wieder von dem zornigen Entgegenwerfen stürmischer Holzbläser- und Streicherfiguren weggefegt wird, um immer siegreicher neu aufzutauchen und zu dem sich tröstend, verheißend und in edler Hoffnung eine Melodie von 45 Takte langem Atem niedersenkt, die zu Mahlers herrlichsten Eingebungen gehört:





Es sind nicht viele Sätze der Mahlerschen Symphonieen in gleicher Weise wütenden Angriffen ausgesetzt gewesen wie diese helden, die gerade in ihrem „Schmiß", ihrer intuitiven Kühnheit des Wurfs und der schneidenden Schärfe einer vor keiner Konsequenz zurückscheuenden Wahrhaftigkeit des Ausdrucks seine persönlichste Signatur tragen. Wehleidigen Ohren waren die störrischen Harmonieen mancher Teile und die Härte entsetzlich, mit der schon hier die kaum jemals als Füllstimmen behandelten, sondern fast durchweg thematisch gegeneinander prasselnden, begleitenden Instrumente geführt werden — ein Merkzeichen Mahlerscher Symphonik überhaupt —, und andere wieder verwerfen die Trivialität des im Andante benutzten Kanons ebenso, wie manche ihnen nicht „gewählt" genug scheinende Wendung der Erfindung. Beides hat an Robert Schumann einen gewichtigen Verteidiger gefunden, der darüber sagt: „Man probiere nur, irgend etwas zu ändern und zu verbessern, wie es einem irgend geübten Harmoniker Kinderspiel ist, und sehe zu, wie matt sich alles dagegen ausnimmt! Den ersten Ausbrüchen eines starken Jugendgemütes wohnt nämlich eine ganz eigentümliche unverwüstliche Kraft inne; spreche sie sich noch so roh aus, sie wirkt um so mächtiger, je weniger man sie durch Kritik in das Kunstfach hinüberzuziehen versucht. Man wird sich vergebens bemühen, sie durch Kunst verfeinern oder durch Zwang in Schranken halten zu wollen, sobald sie nicht selbst mit ihren Mitteln besonnener umzugehen und auf eigenem Wege Ziel und Richtschnur zu finden gelernt hat." Was um so mehr gilt, als Mahler diesen „eigenen Weg" gefunden hat, der ihn zu der technischen Meisterschaft und Souveränität seiner letzten symphonischen Werke zu führen vermochte. Und über den zweiten Punkt: „Man bedenke, daß er ja gar keinen großen Gedanken hinstellen wollte, sondern nur eine festhängende quälende Idee in der Art, wie man sie oft tagelang nicht aus den Kopfe bringt; das Eintönige, Irrsinnige kann aber gar nicht besser getroffen werden." Es tut nichts zur Sache, daß diese Worte über die Symphonie Fantastique von Berlioz gesagt worden sind; die Geltung, die ihnen innewohnt, wird man ihnen auch in ihrer Anwendung auf das jüngere Werk nicht versagen dürfen.

Über den Begriff des Banalen und der Reminiszenz herrschen überhaupt im allgemeinen beschränkte Ideen. Gar nicht zu reden davon, daß es weniger auf ein Thema selbst ankommt, als auf seine determinierende Kraft, die den aus ihm gewonnenen organischen symphonischen Aufbau erst bestimmt, — und man wird zugeben müssen, daß dies bei Mahler in ganz

besonderem Maße der Fall ist und daß jeder seiner Sätze durch das Thema absolut bedingt und in ihm latent vorgebildet ist. Aber die Empfindung der „Trivialität" verschiebt sich im Laufe der Zeit; insbesondere dann, wenn es sich um ein Motiv handelt, das eben zurzeit seiner symphonischen Verwendung volkstümlich ist und von den Zeitgenossen als gewöhnlich empfunden wird, während es für die Kommenden eine veredelnde Patina gewonnen hat, die sein einst Alltägliches vollständig verdeckt. Sonst wäre es nicht möglich, daß so viele Beethovensche Themen von den gleichzeitigen Musikern als „billig" und „allzupopulär" gescholten worden sind, während sie für uns in dem Glanz der Psyche strahlen, durch die sie hindurchgegangen sind. Wer heute die symphonische Ausweitung und Stilisierung eines Walzers als „eines ernsten Werks unwürdig" empfindet, wird bedenken müssen, daß das Menuett zur Haydn-Mozartzeit um keine Spur vornehmer war als der Walzer für uns, und daß unsere Nachfahren jenes ebensosehr als symphonisch idealisierten Tanz betrachten werden, wie wir es diesen gravitätisch-anmutigen Rhythmen unserer klassischen Rokoko-Tondichter gegenüber tun. Ganz abgesehen davon, daß der Begriff des Trivalen, ja des Gassenhauers zumeist ein rein lokaler ist und daß beispielsweise in Norddeutschland eine Melodie als national-bodenständig und dadurch reiz- und wertvoll angesehen werden mag, die in Österreich als „Volkssängerbanalität" verächtlich abgetan wird. Schließlich kommt es nur auf zweierlei an: auf den Lebendigkeitswert eines Themas und dessen, was aus ihm organisch herausgeholt wird, und auf den, der es tut. Kein dichterischer Gedanke, kein Motiv der Musik oder Malerei an sich hat Bedeutung; erst wenn der Künstler kommt, der es fruchtbar macht, der ihm seinen höchsten und endgültigen Ausdruck gibt und Kraft genug hat, die andern zum Aufhorchen und Empfangen zu zwingen, ist jene Bedeutung vorhanden. Weshalb jegliche Reminiszenzen- und Plagiatsucherei so unsäglich unkünstlerisch ist. Wenn irgendwo, so gilt in der Kunst das Recht des Stärkeren.

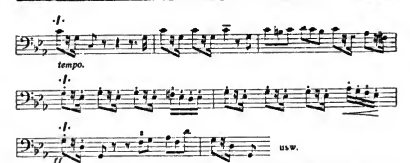
Vor kurzer Zeit habe ich wieder — nach langen Jahren — Mahlers c-moll Symphonie — die „Zweite" — erlebt. Ein anderes Wort trifft hier nicht. Das ungeheure Werk wirkt auf mich — und auf unzählige andere, wie es sich jetzt erfreulich gezeigt hat — mit der packenden, hinreißenden Kraft eines besitzergreifenden Erlebnisses, zu dessen Subjektivem aber das Befreiende der künstlerischen Gestaltung tritt. Wenn es überhaupt ein Werk unserer Zeit gibt, das zu späteren Geschlechtern sprechen, das ihnen die Tonkunsthöhe unserer Epoche melden und ihnen von unserer Art, unserer Not und Sehnsucht, unserer Angst und Liebe in

Tönen berichten soll, die „den Worten nahekommen, aber doch unendlich viel mehr kundgeben, als diese vermögen" — ein Mahlersches Wort — so muß es dieses Werk sein, das freilich noch von viel mehr erzählt als von uns, unserer Zeit und ihrem rasenden Pulsschlag: nämlich von seinem Schöpfer und der Größe, mit der er sich über das Zeitliche erhebt. Das mag übertrieben scheinen, und vielleicht ist es auch irrig, obwohl ich solch überstarkem, durch und durch aufwühlendem Eindruck, der redlich Lauschende zum höchsten Bewußtsein ihres besten Empfindens und ihrer reinsten Menschlichkeit bringt, weit eher traue als aller Tabulatur der Vernunft. Mag sein, daß mir und ähnlich Fühlenden heute die rechte Distanz zu Mahlers übrigem Werk fehlt. Das Gegenteil wäre unnatürlich: man kann nicht gleichzeitig lebendig und historisch genießen. Bei der „Zweiten" aber spricht ein unerschütterliches Bewußtsein, daß hier nicht nur höchste Empfindungen in Tönen zum Ausdruck kommen, sondern daß hier ein Inhalt ist, der abgelöst von allem bloß mit seiner Epoche Zusammenhängenden den Wert des Beständigen in sich trägt und für den es eine Nachwelt geben muß.

Es ist nicht meine Absicht, in diesen Blättern Einzelanalysen der Mahlerschen Symphonieen zu geben. Man weiß, daß jeglicher Musik gegenüber das schildernde Wort machtlos ist: es können bestenfalls subjektive Eindrücke wiedergegeben, niemals aber das Wesentliche und Fesselnde eines Musikwerks in Worten ausgedrückt werden. Ausführliche thematische Studien müßten den hier zu Gebote stehenden Raum weit überschreiten; abgesehen davon, daß sie entweder die Wiederholung eines schon Gesagten oder ein Vorwegnehmen in Aussicht genommener Arbeiten wären.[1]) Hier kann es sich nur um allgemeine Charakteristik handeln, nicht um detaillierendes Zerlegen. Trotzdem kann ich es mir nicht versagen, wenigstens die Hauptthemen der „Zweiten" anzuführen, zuerst das trotzig grollende:



[1]) Vgl. die schon angeführte Broschüre; dann die thematische Analyse „Gustav Mahlers sechste Symphonie" (Verlag C. F. Kahnts Nachfolger) und die demnächst in den „Musikführern" der Schlesingerschen Musikhandlung, Berlin, erscheinenden analytischen Studien (zunächst über die vierte und fünfte Symphonie). Vgl. ferner die in der „Musik" erschienenen Analysen E. O. Nodnagels (zweite Symphonie: Jahrgang II, 17; fünfte Symphonie: Jahrgang IV, 4 und 5; sechste Symphonie: Jahrgang V, 16).



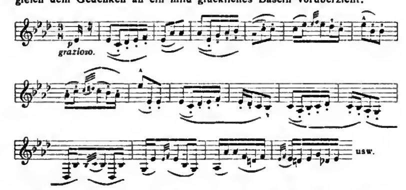
mit dem die feierlich ernste Totenfeier des ersten Satzes anhebt und das nach einer herben Steigerung zu dem unsäglich wehvollen Gesang führt:



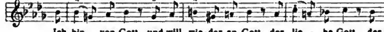
der gleichsam als zweiter Teil des durchaus organischen, aber in Gruppen zu gliedernden, in mächtigem Bogen gespannten Hauptthemas aufzufassen ist. (Zweierlei in Parenthese: zunächst ein Hinweis auf die Eigenart des Mahlerschen Themenbaues, der das eigentliche Hauptthema zumeist nach einer, die kommende Durchführung in ihren einzelnen Keimen schon in sich tragenden Motivgruppe auftreten läßt, worüber sich aufschlußreiche, hier aber viel zu weit führende Untersuchungen führen ließen; dann die endgültige, durch die Werke selbst bewiesene und nicht erst durch Gründe zu belegende Feststellung, daß sämtliche Symphonieen Mahlers vollkommen in der — im einzelnen erweiterten und streckenweise freier und phantastischer behandelten — streng symphonischen Form der nachbeethovenschen Zeit aufgetürmt sind, und daß jeder, der an solchem Schematisieren Spaß findet, beim Aufstellen eines Schemas sogar bei den weitest ausgesponnenen Sätzen dieser Werke auf seine Rechnung kommen wird. Was die Annahme von „Programmusik" — soweit nicht jede gefühlte und erlebte Musik ihr „Programm" hat — von vornherein ausschließt und was ebensowenig wie die

Tatsache zu diskutieren ist, daß hier auch in den ausdruckbeladendsten Momenten die Mittel des rein Musikalischen nie überschritten werden.)

Nach der tränenvoll heftigen, alle Tiefen des Schmerzes ausmessenden Tragik des ersten Satzes die innige Heiterkeit des lieblichen Andante, das gleich dem Gedenken an ein mild glückliches Dasein vorüberzieht:



und dessen seliges Hinschweben dann von den Celli und später von den Geigen mit einem innig eindringlichen Gesang voll bewegter Wärme begleitet wird, dann das aus der schon erwähnten „Fischpredigt des Heiligen Antonius" gestaltete Scherzo, dessen von einem in zartem Glanz strahlenden getragenen Trompetensatz unterbrochener, unheimlich schattenhafter Fluß sich zu einem gellenden Aufschrei einer von sinnloser Angst gepeinigten Seele steigert, und deren irre Qual durch das wundervoll beruhigende Altsolo vom „Urlicht" gebändigt wird:





Und darauf die schaurig wütende Phantasie des Schlußsatzes, in dem das jüngste Gericht anhebt, ein Sturm über die Gräber fegt, „der Rufer in der Wüste" zum großen Appell ruft, die Toten auferstehn und Könige und

Kärrner, die einen in Furcht und Bangen, die andern in gefaßter Zuversicht, dem Richter entgegenziehen: aber statt des zermalmenden Donners ertönt eine duftige leise Vogelstimme zu den fernen, zur wahren Heimkehr mahnenden Trompeten — eine geniale Stilisierung des Zapfenstreichs — und überwältigend milde und trostvoll setzt der überirdische Chor ein, der die Schrecken bannt und den Sinn des Lebens — die Worte sind von Mahler selbst — verkündet:

Wieder aufzublühn, wirst du gesät!
Der Herr der Ernte geht
Und sammelt Garben
Uns ein, die starben.
O glaube, mein Herz:
Es geht dir nichts verloren!
Dein ist, was du gesehnt,
Was du geliebt, was du gestritten!
O glaube: du wardst nicht umsonst geboren!
Hast nicht umsonst gelebt, gelitten!
Was entstanden ist, das muß vergehn!
Was vergangen, auferstehn!
Hör auf zu beben!
Bereite dich! Bereite dich zu leben!

O Schmerz, du Alldurchdringer!
Dir bin ich entrungen!
O Tod, du Allbezwinger!
Nun bist du bezwungen!
Mit Flügeln, die ich mir errungen
In heißem Liebesstreben,
Werd' ich entschweben
Zum Licht, zu dem kein Aug' gedrungen!
Sterben werd' ich, um zu leben!
Auferstehn, ja auferstehn wirst du,
Mein Herz, in einem Nu!
Was du geschlagen,
Zu Gott wird es dich tragen!

Ein Aufschwung von hinreißender musikalischer Erhabenheit, von einer Höhe tondichterischer Inspiration, der kein Wort nahezukommen vermag; von solch leuchtender Größe, solcher inneren Sammlung, Kraft und Gläubigkeit, daß jeder Einzelheiten treffende „Kenner"-Einwand einem so unmittelbar erlebnisstarkem Eindruck gegenüber als klägliche Nörgelei wirkt. An solchem Eindruck zweifeln und glauben zu sollen, daß er trügen könne, hieße alles verleugnen, was dem Empfangenden als dauerndes geistiges Besitztum gereift ist.

Ganz andere Welten erschließen die „Dritte" und „Vierte". Sie ergänzen sich gegenseitig; die ruhevolle Weltflucht, die vom Leben unbefleckte Heiterkeit, die in der „Vierten" zur Musik wird, hat ihr riesenhaftes Vorspiel in der dritten Symphonie in d-moll, in der die reine Natur mit allen Stimmen der Liebe in Tönen redet. Der erste Satz — es sei mir erlaubt, schon früher Gesagtes wieder anzuführen: „ein Tagebuch in Tönen: die klanggewordene Darstellung eines typischen Künstlerdaseins, des Künstlers Bacchuszug durchs Leben, in all seiner dionysischen stolzen Zuversicht und schenkenden Freude, mit all seinen Dämonen, seiner Gier, seinen Enttäuschungen und allem Niedrigen, Banalen und Pöbelhaften, das der Alltag bringt, und dessen er in der sieghaften Verachtung und der Ent-

rücktheit des Schaffens Herr wird, weil er selbst von der Warte heiterer Resignation und in gelassenem Überdemlebenstehen herunterblickt." Dies alles ausgedrückt in einem orgiastisch lebenskräftigen Marschsatz, dessen melodische Symbole bis zu tragischer Höhe ebenso wie bis zu ordinärer Schwankderbheit reichen. Nichts für Verzärtelte. Um so lieblicher und einschmeichelnder die fünf Sätze der zweiten Abteilung: das gleichsam von glitzerndem Tau überhauchte Menuett, die anmutvolle Hast der Scherzo-groteske, das aus gefestigter Inbrunst geborene Mitternachtslied des Zarathustra, der schelmisch-kindliche, weltfremd-freudige Engelschor und das wieder rein instrumentale Adagio des Schlusses in seinem breit hinströmenden, von köstlichster Liebesfülle getragenen und in seinem melodischen Atem gar nicht enden wollenden Gesang haben dem Tondichter Mahler eigentlich erst die Bahn geöffnet, an deren Ziel er heute als der neben Strauß meist aufgeführte und wachsendes Verstehen empfangende Symphoniker unserer Tage steht.

Die vierte — G-dur — Symphonie, weit knapper in ihren Dimensionen und ihren Mitteln, ist in ihrer unbefangenen Einfalt und ihrem gleichsam grundlosen Frohsinn viel mißverstanden worden und wird es weiter von all jenen werden, denen das reizvoll Kindliche in Mahlers ganzem Wesen fremd ist. Der erste Satz in seiner fast Mozartschen Freudigkeit und seinem frisch naiven, von allem Grübeln und aller Verständigkeit fernen Geplauder, das Scherzo, in dem Freund Hein lockend beunruhigend die Fiedel streicht, das aus wunderbarer Einsamkeit eines innerlich Befreiten und nur mehr in sich Hineinhorchenden gesungene Adagio gehen das tönende Bild einer Welt, über deren Sinn eine Kinderstimme Aufschluß gibt: so ist „das himmlische Leben". Der mit diesem Wort überschriebene Schlußsatz — ein Sopransolo nach dem allerliebst ein Kinderhimmelreich schildernden Gedicht aus „Des Knaben Wunderhorn" — drängt in seiner an Schubert mahnenden Anmut eine Überfülle prachtvollen Humors in den engsten Rahmen: das Abbild eines Kosmos in einem magischen Edelstein. Wer Mahler und sein Wesen, besonders aber das durchaus Neue der Art seines musikalischen Humors ganz erfassen will, wird sich dieses Werk und seinen „Abgesang" insbesondere zu eigen machen müssen. Er wird dann nicht wieder davon lassen wollen.

Die „Fünfte" setzt, ähnlich wie die „Zweite", mit einem Trauerkondukt ein; aber statt zu Tod und Jenseits führt diese festlich siegreiche Musik mitten ins jauchzende Leben hinein. Was besonders aus dem gewaltigen, freudekräftigen Scherzo, dieser freien und übermütigen Tanzidealisierung voll brausenden Machtgefühls, und aus dem kolossalen Rondo-Finale spricht, einem in der Verwegenheit der Kontrapunktik, der meisterlichen Bändigung der überreichen Untermotive und in der Straffheit der

Beherrschung weitestgespannter Form ebenso wie in seinem genialen Wurf überwältigenden Stücke. Hier und ebenso in der „tragischen" sechsten Symphonie spürt man die Reife des Meisters, der sich auch in Details nicht mehr der eigenen Erfindung und ihren Ausdrucksmitteln gefangen gibt, und dessen Überlegenheit in jedem Takt fühlbar wird. Alles „sitzt"; die ausschweifendsten Orchestermittel — zu den ungewöhnlichen Streich- und Bläsermassen treten in einzelnen Werken Es-Klarinette, Tenorhorn, Mandoline, Celesta, Orgel, ganze Schlagwerkgruppen, wie: Rute, gestimmte Glocken, Stahlstäbe, Hammer, Herdenglocken und vor allem, worüber noch zu sprechen sein wird, die Menschenstimmen — sind mit einer Sicherheit und einer erfinderischen Hellhörigkeit ohnegleichen behandelt, jeder Klang aufs subtilste differenziert und selbst dort, wo — wie im Finale der „Sechsten" — aufreizende Schmerzhaftigkeiten der Bläser und des Schlagwerks zuerst befremden, wird bei näherer Betrachtung die künstlerische, niemals auf bloßen Klangeffekt zielende Absicht deutlich. Aber auch die unerhörten Maße der Form sind in bewundernswerter und mühelosester Weise bewältigt; nirgends ein Verlieren der Zügel, überall in diesem unfehlbaren Spiel mit den größten Dimensionen des symphonischen Satzes ein deutliches Erkennenlassen des Zieis, nirgends bloße Willkür, irgendwelches Sichtreibenlassen, irgendwelches Zerreißen des organischen Zusammenhanges. Wobei zu bemerken ist, daß die Konzentration der Form in Mahlers letzten Werken noch deutlicher wird als in den früheren, die gleichsam das Vorspiel zu der siebenten und achten Symphonie — insbesondere zu der Tat der letztgenannten — bedeuten.

Die „Siebente" und „Achte" sind noch nicht gedruckt und noch nicht aufgeführt. Es ist mir also verwehrt, eingehend von diesen höchsten Erfüllungen des Mahlerschen Wesens zu sprechen — schon deshalb, weil jede Gegenkontrolle fehlt und das Gesagte nicht von anderen nachgeprüft zu werden vermag. Aber über beide Werke und über die achte Symphonie speziell ist so viel Halbwahres, Entstellendes und hämisch Mißdeutendes in die Öffentlichkeit gebracht worden, daß es am Platze sein mag, wenigstens einige Bemerkungen über den Geist und die Form dieser Werke zur Richtigstellung vorgefaßter Meinungen vorzubringen.

Beide Symphonieen sind Freudenspender erlesenster Art, kostbare Gefäße lauterer Eingebungen von edelster innerer Sammlung und von einer Transparenz des Gefüges sondergleichen. Die „Siebente", in ihren orchestralen Mitteln sparsamer als irgend ein anderes Mahlersches Werk, ist rein instrumental; die menschliche Stimme, in einzelnen Sätzen der

früheren Symphonieen entweder bloß zur Färbung des Klanges oder als Deuter der durch das Wort präzisierten und konzentrierten und ohne das Wort einen viel zu weitschweifigen Musikausdruck fordernden Stimmung verwendet, schweigt hier ganz. Die riesigen Eckpfeiler der „Siebenten", ihr erster und ihr letzter Satz, sind auch die Träger ihres wesentlichen Gehalts; der erste, monumental aufgetürmte Satz mit dem vom Tenorhorn angestimmten, machtvoll düsteren und in seiner entschlossenen, trotzigen Prägnanz sofort unvergeßlichen Thema der Einleitung und seinem von schwungvollem Gesang abgelösten, mutig stolzen Motivenkampfspiel, — der letzte, ein Rondo von weitestem Wurf und froh erregender, bewegter Spannung, gehören in ihrer innerlichen Gebundenheit, im straff Geschlossenen ihrer organischen Struktur und in der Kühnheit der Konzeption zu den überragendsten Stücken des jedesmal durch neue Töne und neuen Stil überraschenden Tondichters. Aber vielleicht gerade deshalb wird es länger währen, bis sie sich williges Verstehen errungen haben. Während die drei zwischenspielartigen Sätze — zwei Nachtmusiken, durch ein Scherzo getrennt — unmittelbaren Zündens sicher sind: die erste Nachtmusik, ein in dem unheimlich phantastischen, an Holbeinsche und Rethelsche Totentänze mahnenden Stil der „Reveille" gehaltener gespenstischer Aufmarsch einer geisterhaften Scharwache, in deren mitternächtige, spukhafte Runde sehnsuchtvoll klagende Volksliedstimmen hallen, die zweite, mit ihrer von Mandolinenklängen getragenen, wunderbar zärtlichen und anmutvollen Ständchenmelodie, von rauschenden Brunnen, flüsternden Linden und spinnwebzarten Traumlauten umtönt, dazu der graziöse Übermut des eilig hinfliegenden, in kosendem Tanzrhythmus sich wiegenden, lachend aufjubelnden und dann wieder duftig verhuschenden Scherzos: drei Intermezzi von eindruckvollstem sublimen Zauber und von einer musikalisch-plastischen Kraft, die augenblicklich bezwingt und erobert.

Ich gehe mit Scheu daran, von der „Achten" zu sprechen und das rechte Wort für ein Werk zu finden, dessen äußere Gestalt allein zu jenen scheinbar so naheliegenden, befreienden und doch noch von Keinem je zuvor empfangenen Eingebungen gehört, deren Einfachheit sich nur dem Genie erschließt. („Einfach" und „genial" sind meist Synonyma, hat Richard Strauß vor kurzem gesagt.) Man denke sich eine Symphonie in ihrer überlieferten Form, — nicht etwa eine Kantate mit Arien oder ein Oratorium mit Soli und Chören — in der die Gesangsstimme sowohl als Klang- wie als Wortträger zum integrierenden, ja dominierenden Teil wird; einen ersten Satz mit Haupt- und Seitenthema und genauer Reprise nach einer gewaltigen, über die stolze Brücke einer kolossalen Doppelfuge schreitenden Durchführung, — einen zweiten Teil, der die Elemente des Adagio, Scherzo und Finale zu einem Riesenbau vereinigt — und das

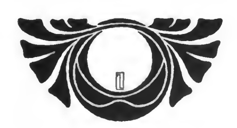
Ganze nicht nur orchestral behandelt, sondern von Anfang bis zum Ende von Chor und Soli durchgesungen. Die Symphonie an sich; die völlige Eroberung ihrer Form und ihrer Mittel: ein Gedanke von einer Größe, die nur in der seiner Ausführung ihresgleichen hat.

Als Text zum ersten Satz hat Mahler eine mittelalterliche lateinische Hymne gewählt: Veni creator spiritus, — eine brünstige Anrufung des schöpferischen Geistes, deren Erfüllung und Gewährung der zweite Teil bedeutet, in dem die Schlußszene des „Faust" mit dem Chorus mysticus als krönender Abschluß zur Symphonie geworden ist. Ich habe schon vorhin erwähnt, daß es mir jetzt noch nicht vergönnt ist, in Einzelheiten einzugehen oder gar Proben aus dieser ungeheuren Partitur mitzuteilen; es bleibe einem — wahrscheinlich nicht fernen — Zeitpunkt aufbewahrt. Sicher aber ist, daß, wenn nach der atemberaubenden Wucht des ersten Themas und der erfinderischen und kontrapunktischen, die schwierigsten Probleme mit spielender Leichtigkeit lösenden Meisterschaft des ersten Satzes, nach der weihevollen Glut der Anachoretenchöre und den unbeschreiblich strahlenden, in verklärte Höhen entrückenden Klängen beim Nahen der Mater gloriosa, nach der geheimnisvollen Majestät des Schlußchors sich noch Gegner und Zweifel melden, dies nur solche sind, die alles Große gefunden hat, solange sein Schöpfer lebendig war. Wer dieses Werk geschaffen hat, wird sie ertragen können. Er kann warten . . .

Der Musiker, dem man all diese Werke dankt, ist als Dirigent und Opernleiter zehn Jahre lang bei uns gewesen. Man hat ihn bekrittelt, statt von ihm zu lernen. Hat ihn als Umstürzler gescholten, statt von ihm zu erfahren, was wahre Pietät ist: jedes Werk in seiner vollkommenen Gestalt vorzuführen, wie es — der redlichen und unerschütterlichen Überzeugung des Interpreten gemäß — sein Schöpfer im Geiste geträumt hat, wenn auch seine Hilfsmittel zu seiner Zeit vielleicht nicht zur völligen Erfüllung seines Traumes ausreichten. Mahler hat — von seiner, ganz Wagnerschem Geist entsprungenen äußerlichen Erziehung des Publikums zu ehrfürchtig störungslosem Erfassen eines musikdramatisch einheitlichen Organismus gar nicht zu reden — in zahllosen Vorstellungen gezeigt, wie die Anwendung des Wagnerschen Stils auf opernmäßige Werke durch ein Ineinandergreifen von Musik, Wort, Aktion und Bild zu bisher ungeahnten dramatischen Wirkungen zu führen vermag; er hat — ich nenne nur Lortzing, „Die lustigen Weiber", Glucks „Iphigenie", „Der Widerspenstigen Zähmung" neben den zum erstenmal unentstellt und ungestrichen in höchster Intensität und klarster Eindringlichkeit unwiderstehlich dargestellten Wagnerschen




und Mozartschen Werken — Aufführungen geschaffen, die es wert wären, als jährlich wiederkehrende Kunstfeste üherliefert zu werden, und hat im Konzertsaal Gleiches geleistet. Wer sein Stilgefühl kennen lernen will, braucht nur seine Bearheitung der Weberschen „Drei Pintos" zu prüfen, die er in Selhstzurücksetzung nie aufgeführt hat. Sein Lohn für all sein Strehen war Ekel. Das Verhalten der Kritik gegen ihn und die Gründe dieses Verhaltens mögen lieher unherührt hleihen; es ist eines der traurigsten Wiener Kapitel. Aher auch das Puhlikum, in seinem altgewohnten Kultus der äußeren Persönlichkeit, hat sich mehr an die Herhheiten seines störrischen, reizharen und jähen Wesens gehalten als an dessen großartigen künstlerischen Ausdruck. Mag sein, daß er oft Launen nachgegehen hat, zu schroff zugefahren ist, verletzt hat und manchmal fallen ließ, was tags zuvor in erster Reihe stand; aher er hat alles in den Dienst seiner Kunst gestellt, niemals die Person üher die Sache erhohen und von sich immer dreimal soviel gefordert wie von allen andern. Wenn er — wie es in seinem schönen Abschiedshrief an die Opernmitglieder heißt — nur Stückwerk hinterlassen hat, so liegt die Schuld nicht an ihm, sondern im Wesen des Theaters und in der gehässigen Kleinlichkeit seiner Umgehung. Jetzt geht er, um sich eine Unahhängigkeit zu schaffen, die ihm gegönnt werden mag. Wo immer der fahrige Mann mit dem hlassen Asketengesicht, der hohen, herrischen Stirn, dem jähen, harten Kinn, den hinter Gläsern hlitzenden, geistvollen Augen und dem kindlich gütigen Mund seinen Platz einnehmen wird — er wird üherall ein künstlerisches Willenszentrum sein. Er wird als der wiederkommen, der er war. Hoffentlich findet er jene andern wieder, die hisher sein Werk und sein Wesen nicht mit der Liebe verstanden hahen, die er in der Gemeinde der ihm Dankharen erweckt hat. Aher selhst wenn das so rasch nicht kommen sollte — um ihn und sein Schaffen hraucht keinem bange zu sein. Er kann warten . . .





DIE STADT DÜSSELDORF UND IHR MUSIKDIREKTOR

von Richard Hähn-Charlottenburg

Die Pensionierung des Düsseldorfer städtischen Musikdirektors hat unter so eigenartigen Umständen stattgefunden, daß die Angelegenheit zum Gegenstande der Behandlung des größten Teiles der deutschen Presse wurde. Diese Behandlung ist meist so leidenschaftlich, daß man unschwer erkennen kann: die Affäre Buths ist längst keine lokale mehr, sondern erheischt weit und breit in allen Fachkreisen die schärfste Beachtung. Der Vorgang ist folgender: Professor Julius Buths wurde im Jahre 1890 als städtischer Musikdirektor berufen. Als solcher ist er den Statuten des sogenannten Städtischen Musikvereins gemäß gleichzeitig Dirigent dieses Chorgesangvereins. Die Stadt zahlt den größten Teil des Gehaltes. Außerdem ist der städtische Musikdirektor Leiter des alle drei Jahre in Düsseldorf stattfindenden Niederrheinischen Musikfestes, dessen Überschuß oder Fehlbetrag Stadt und Musikverein gleichmäßig teilen. Den ersten Fehlbetrag dieser Veranstaltungen seit Buths' Leitung brachte das Jahr 1905, während bis dahin stets ein Überschuß (1899 sogar ein solcher von 14000 Mk.) erzielt wurde.

Buths fand im Jahre 1890 ziemlich trostlose Chorverhältnisse vor, verstand aber durch seinen rastlosen Fleiß und begeisternde Hingabe auf Grund einer ungewöhnlich musikalischen Persönlichkeit das Musikleben Düsseldorfs auf eine Stufe zu heben, die allseitig höchste Anerkennung fand. Seit Brahms und Berlioz ist da kein Komponist, für den er nicht eintrat und die Bahn freimachen half, wovon noch in jüngster Zeit Reger, Delius und Elgar (dessen Chorwerke er zum Teil erst übersetzen mußte) Zeugnis ablegen können. Zu vergessen ist nebenbei nicht, daß Buths' Arbeit in einer Industriestadt vor sich ging, was ein erfolgreiches Wirken ungemein erschwert, noch dazu angesichts seiner verblüffenden Ehrlichkeit, der jede Diplomatie zuwider ist. Wer zielbewußt seinen Weg geht, schafft sich Gegner. Und so erging es auch Professor Buths. Stark wurde aber die Gegnerschaft erst, als sich zu ihr der Vertreter einer Tageszeitung gesellte und mit seinen Angriffen dem städtischen Musikdirektor seine Arbeit arg verbitterte, so daß der Musikverein sich unklugerweise veranlaßt sah, Stellung dazu zu nehmen. Der dadurch hervorgerufene unmögliche Zustand wurde äußerlich durch Vermittelung des Oberbürgermeisters schließlich beigelegt, aber manch Stachel blieb doch zurück. Das Jahr 1905 und sein Niederrheinisches Musikfest brachte nun zum ersten Male einen Fehlbetrag, und zwar in Höhe von ca. 10000 Mk. Ein Defizit bei einem Musikfest ist ja etwas so Selbstverständliches, daß man eigentlich keine Worte weiter darüber zu verlieren braucht. 1905 lagen aber die Verhältnisse besonders unglücklich, da drei Holländische Musikfeste und das Bonner Beethovenfest auf dieselbe Zeit fielen, und sonst besonders Holland ein starkes Kontingent von Besuchern stellte, das diesmal ausblieb.

Die Stadt konnte wohl den auf sie entfallenden Teil des Fehlbetrages nicht verwinden; jedenfalls schien ihr vor dem Jahre 1908 und seinem Niederrheinischen



Musikfest zu grauen, und der Verlauf der Dinge zeigt eine so ungeschickte und nervöse Behandlung der Angelegenheit seitens der Stadt, daß man zwischen Mitleid und Zorn schwanken kann. Da aber der Musikerstand auf das empfindlichste dabei geschädigt wurde, so haben wir das Mitleid anderen zu überlassen. Der erste Schritt der Stadt war die Einholung von Gutachten über den Mißerfolg des letzten Musikfestes. Nach Lage der Verhältnisse war von vornherein anzunehmen, daß sich diese Gutachten gegen Buths richten mußten. Man hatte nämlich mit deren Abfassung zwei Juristen betraut: der eine ein durch seine Sammlung Brahmstexte weiteren Kreisen bekannter musikalischer Dilettant mit ungemein liebenswürdiger Beanlagung, der andere erst so kurze Zeit in Düsseldorf ansässig, daß sein Gutachten sich wohl überhaupt nicht auf persönlichen Einblick stützen konnte, beide aber keineswegs in der Lage, in einer derartig komplizierten Angelegenheit ein maßgebendes Votum abzugeben, zu dem von Amts wegen der städtische Musikdirektor der einzig Berechtigte war. Wollte man neben seinem Gutachten noch andere haben, so saßen genug Autoritäten in Rheinland und Westfalen, um der Stadt den Vorwurf der Parteilichkeit zu ersparen. Aber ein Gutachten über ein Musikfest, das die Stadt mit Beiseiteschieben des städtischen Dezernenten für Musik von einem Laien einzieht, kann sich nur gegen den betreffenden Musikdirektor selbst richten. Buths wurde denn auch die Schuld für den Fehlbetrag in erster Linie aufgebürdet, weil er, wie das eine Gutachten sich ausdrückt, kein virtuoser Dirigent sei. Das ist eine recht mißglückte Bezeichnung, die kein Dirigent als Lob empfinden wird, des Wesens Kern aber auch nicht trifft. Was würde überhaupt ein Jurist sagen, wenn ein Musiker zu einem Gutachten über eine Amtshandlung dieses oder jenes Richters aufgefordert würde! Den Aufruhr unter den gesamten Juristen möchte ich sehen! Und warum?! Du lieber Gott, ein bißchen mehr oder weniger muß heute ein jeder juristischer Dilettant sein! — Aber die Stadt wollte gegen Buths vorgehen, anders lassen sich die nachfolgenden Schritte nicht verstehen. Diese Gutachten wurden auch nicht einmal geheimgehalten (hatte die Stadt eine Absicht dabei?), was ein einfacher Takt und die Rücksichtnahme auf die Verfasser unbedingt geboten hätte. Die Stadt wählte nun unter völliger Umgehung ihres musikalischen Beraters eine Kommission, die die Vorverhandlungen für das kommende Musikfest erledigen sollte. Professor Buths reichte als Antwort seine Entlassung ein, die er aber auf Bitten des Musikvereinsvorstandes wieder zurückzog, ehe sie den offiziellen Weg genommen hatte. Anstatt nun die Sache auf sich beruhen zu lassen, drängte die Stadt zu einer anderen Entscheidung. Die Kommission beschloß, der städtische Musikdirektor habe an den Beratungen über Programme und Solisten nicht teilzunehmen! Das bedeutet eine Nichtachtung des fachmännischen Wissens, eine Arroganz des Laientums gegenüber der Kunst und eine Kränkung gegenüber einem anerkannt fähigen Mann, wie es glücklich sich kaum wiederholen kann. Buths mußte jetzt natürlich definitiv seine Entlassung einreichen, die ihm mit der üblichen Pension bewilligt wurde. Die „Düsseldorfer Zeitung" schreibt sehr treffend: „. . ., hat sich — man höre — jenes Konventikel, das im Rathause schon so viel gut und auch schon so viel schlecht gemacht hat, die Finanzkommission(!!) mit dieser delikaten künstlerischen Frage befaßt, und es wurde schließlich ein Plänchen ausgeheckt, das nur mit einem Unglück enden konnte. Man hat sich, und das ist durch keine Kasuistik aus der Welt zu schaffen, an Herrn Buths versündigt. Man hat ein Konventikel geschaffen, das nicht offen und ehrlich mit Herrn Buths gearbeitet, sondern das mit ihm Verstecken gespielt hat. Wenn Herr Dr. Theiemann sagte, man habe Herrn Buths von den vorbereitenden grundlegenden Beratungen aus Schonung für ihn ferngehalten, so gehört das zu dem,

was ich oben von der Kasuistik gesagt habe. Als notgedrungene Entschuldigung, nachdem die Sache so gründlich schief gegangen, kann man die Ausrede gelten lassen: aber es fehlt ihr die überzeugende Kraft. Was man Herrn Buths zu sagen hatte, mußte man ihm offen und ehrlich ins Gesicht sagen, denn er ist der verantwortliche städtische Beamte; daß die übrigen Personenfragen aber in seiner Gegenwart verhandelt wurden, das zu fordern, war nicht etwa sein Recht, sondern sogar seine direkte Amtspflicht. Was ist das für eine Art, die Geschäfte zu führen, wenn man zu den grundlegenden Beratungen über Solisten und Dirigenten eines Musikfestes Laien und unverantwortliche Dilettanten, die Steckenpferde reiten, mit entscheidendem Stimmrecht zuzieht und den verantwortlichen Berufskünstler, der das Fest vorbereiten und zum größeren Teil durchführen muß, ausschließt?" Der Musikvereinsvorstand hat sich bei der Affäre nicht rühmlich gezeigt, sonst hätte bei einem einigermaßen charaktervollen Vorgehen desselben das Äußerste vermieden werden müssen. Der Musikverein selbst setzte sich allerdings in den schroffsten Gegensatz zu seinem Vorstand und beschloß in einer zahlreich besuchten Versammlung, an dem Musikfest sich nicht zu beteiligen. So traurig es ist, daß in die 85 Jahre lange Reihe der Niederrheinischen Musikfeste eine Lücke kommt, so sehr ist zu begrüßen, daß der Faktor, an den Buths die höchsten Anforderungen stellte, der Chor selbst, geschlossen für ihn eintrat und ihm damit die Gewißheit gab, daß seine Hingabe und Aufopferung und die dadurch erreichten Leistungen nicht umsonst gewesen seien.

Professor Julius Buths hat gezeigt, daß man um des lieben Friedens und der liebgewordenen Arbeitsstätte willen nachgeben kann, hat aber auch gezeigt, daß es eine Grenze gibt, die ein Halt gebietet und zu den Konsequenzen zwingt. Ich weiß, daß er deshalb von gar manchem für töricht gescholten wird; die Musiker in ihrer Allgemeinheit aber werden hoffentlich Buths' Sache zu der ihrigen machen und einmütig gegen eine derartige Mißachtung ihres Standes Protest erheben.





BÜCHER

130. Hugo Riemann: Handbuch der Musikgeschichte. 2. Band, 1. Teil. (3. Halbband des Ganzen): **Das Zeitalter der Renaissance** (bis 1600). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

Wenn neulich eine Musikzeitung bemerkte, Riemann als Historiker ersticke in Gelehrsamkeit, so möchte ich in bezug auf diesen Halbband, ebenso wie bei dem vorherigen, sehr oft gerade das Gegenteil behaupten: ich sehe ihn hocherhobenen Hauptes die enorme Fülle seines positiven Wissens überschauen. Die geniale Kraft und Klarheit seines Blickes erhebt den Leser wie beim vorigen Band. Welche Ströme warmblütigen Kunstempfindens müssen sich bei diesem Manne zu ruhiger historisch-ästhetischer Betrachtung abgeklärt haben, bis er imstande war, den Stoff für jede kunsthistorische Frage derart zu sichten, Vermutungen über noch fehlendes Material und Urteile über das vorhandene gegen die Referate der Zeitgenossen aus den verschiedensten Epochen abzuwägen, seine auf Grund des momentanen Forschungsstandes gewonnenen Eindrücke mit den Wahrscheinlichkeiten weiterer Erkenntnisse und Resultate zu vergleichen! Auch dieser Halbband wird wieder die Ursache sein, daß in den Neuauflagen kleinerer Musikgeschichten manches dem 15. und 16. Jahrhundert Angehörige modifiziert werden muß, das sich bisher recht hübsch klipp und klar immer von neuem wiederholen ließ. So die Ausführung mehrstimmiger Musik durch lauter Instrumente einer „Familie“, deren verschiedene Tonlage nach Analogie der vier Menschenstimmen abgestuft war, die vorwiegende Lage der Melodie im Tenor der Vokalsätze, das Beginnen und überwiegende Befassen der Niederländer mit kontrapunktischer Künstelei, die rein vokale Natur eines großen Teiles der mehrstimmigen Komposition im 14. und 15. Jahrhundert, die enge Begrenzung des Begriffes Madrigalstil, die abschnittbestimmende Bedeutung des Palestrinastils. Daß nun die Erwartungen für den folgenden Halbband, speziell die Blütezeit der italienischen Schulen, zumal für den näher Interessierten außerordentlich hohe sein müssen, ist klar. Gewiß wird er auch über einzelne Punkte, die Disposition des Stoffes im ganzen betreffend, volle Klarheit bringen. Das Werk, das Riemann hier vollbringt, ist von so ganz ungewöhnlichem geistigen Umfang, daß manches in der Darstellung wohl erst endgültig geglättet und gegeneinander abgewogen werden kann, wenn sämtliche Halbbände vorliegen, und damit die Vorbereitungen zur zweiten Auflage beginnen.

Dr. Max Steinitzer

131. Ernst Holzer: Schubart als Musiker. Zweiter Band der „Darstellungen aus der württembergischen Geschichte, herausgegeben von der württ. Kommission für Landesgeschichte“. Verlag: W. Kohlhammer, Stuttgart 1905.

Die vorliegende Schrift Ernst Holzers, des bekannten Verfassers der „Schubartstudien“, stellt die erste zusammenhängende Arbeit über den Musiker Schubart dar. Ein um so verdienstlicheres Unternehmen, als damit auch einem größeren Leserkreise Gelegenheit geboten wird, an der Hand eines sachkundigen Führers sich in bequemer Weise über die musikgeschichtliche Bedeutung eines Mannes zu unterrichten, dessen eigen-

artige Persönlichkeit und wechselvollen Schicksale von jeher starke biographische Teilnahme wachgerufen haben, dessen tonsetzerischem Schaffen aber erst die neueste Zeit wieder allgemeineres Interesse zuzuwenden begonnen hat. Wenn nun auch der Zweck der Holzerschen Studie hauptsächlich biographischer Natur ist, so gewinnt der Leser infolge der sorgfältigen Sichtung und zusammenfassenden Darstellung des gesamten biographischen und bibliographischen Stoffes, in den eine Menge bisher unbekannten Materials verarbeitet ist, im Verein mit dem berücksichtigten Stand der neuesten Forschungsergebnisse über die einschlägige Musikepoche doch ein ziemlich abgeschlossenes Bild vom Musiker Schubart, wie es in dieser Vollständigkeit und Übersichtlichkeit jedenfalls noch nicht vorhanden war. Holzer gliedert seinen Stoff in drei Teile. Der erste bietet die um manche neue Einzelheiten bereicherte, sorgfältig ausgeführte „Lebensskizze", die uns den unsteten Entwickelungsgang des schwäbischen Dichtermusikers, dieser wahrhaft problematischen Natur, aufs lebendigste veranschaulicht. „Was für ein zerfahrenes Leben! Theolog, Schulmeister in einem elenden Nest, Dichter, Organist an einem Weltort [Ludwigsburg], Abenteurer und ‚Schmarotzer', ‚Konvertit', Journalist, zehn Jahre Kerker [Hohenasperg], Hoftheater- und Prologdichter! Mögen andere dabei selbstgewiß ausrechnen, wieviel ‚Schuld' ihn selbst trifft — es ist wahrhaftig kein Wunder, daß nicht mehr aus ihm geworden!" Daran schließt sich der für uns hier hauptsächlich in Betracht kommende Abschnitt „Der Musiker und Musikschriftsteller". In ihm werden zunächst die Leistungen Schubarts im Orgel- und Klavierspiel, besonders auf Grund zeitgenössischer Zeugnisse, beurteilt. „Offenbar lag seine Hauptstärke im Ausdruck, im Feuer und Glanz des Vortrags und im leichtquellenden Reichtum seiner Phantasie, wenn er improvisierte." In dieser Stärke des Phantasierens, führt Holzer feinsinnig weiter aus, lag anderseits Schubarts Schwäche als Komponist; „er verlernte es, für die erstmals aufleuchtenden Ideen die knappe, konzise, notwendige, letzte Form zu suchen, und hier wahrlich muß man suchen, um zu finden." Schubart war in erster Linie Vortragskünstler, „eine Einheit von Dichter, Komponist, Sänger und Spieler, die man nur mit dem griechischen Wort ‚Rhapsode' zusammenfassen kann". Holzer würdigt sodann der Reihe nach die Kompositionen Schubarts, unter ihnen natürlich besonders ausführlich die Gattung, in der er sein Höchstes geleistet: die volkstümlichen Lieder, von denen sich einzelne, wie das berühmte „Kaplied", ja bis zum heutigen Tage im Volk lebendig erhalten haben. In dem Abschnitt über den Musikschriftsteller empfiehlt Holzer, den reinen Musikästhetiker Schubart allmählich aus der Geschichte der Theorieen auszumerzen, hält aber anderseits die die Zeitgenossen behandelnden Stellen seiner „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst", zusammen mit der Autobiographie und den Musikaufsätzen der „Deutschen Chronik", wo sich Schubart übersil als gediegener, selbständiger Musikkritiker erweist, einer Neuausgabe für durchaus würdig. Bemerkenswert sind u. a. Schubarts begeisterte Verehrung für Joh. Seb. Bach und seine felsenfeste Überzeugung von dem endlichen Sieg der deutschen Tonkunst über die welsche Musik. „Und was gehörte dazu, um in jener Zeit an die deutsche Zukunft zu glauben!" Man kann Holzer nur beistimmen, wenn er für seinen Helden, dem er übrigens neben der Liebe des Biographen durchaus kritische Sachlichkeit entgegenbringt, Anspruch darauf erhebt, es möge ihm in der Musikgeschichte seiner engeren Heimat der ihm gebührende Platz eingeräumt werden, denn „hier hat er mit seinem Spiel, mit seinen Liedern, mit seinen Schriften, seiner Kritik auf mehrere Generationen gewirkt. Auch in der Musik war er ein ganzer, resoluter Kerl, und sein einziges Unglück war, daß zwei halbe Genies — der Mathemathik und Logik zum Trotz — kein ganzes machen." Den Inhalt des vieles Neue und Interessante bietenden, wichtigen zweiten Teils, „Veröffentlichtes und Unveröffentlichtes, Bibliographisches", deutet der Titel klar an. Er zerfällt in die Abschnitte „Musikalisches in der Chronik 1774—1777", „Hohenasperg 1777—1787",

„Stuttgart 1787—1791“, „Verzeichnis sämtlicher Kompositionen Schubarts“. Mit großem Fleiß ist hier altes und neues Material zusammengetragen und wird mit philologischer Akribie und in klarer, lichtvoller Darstellung verarbeitet. Besonders erwähnt sei die genaue Beschreibung der wichtigen Stuttgarter Handschrift. Die überwiegende Masse des in diesem Teil behandelten Materials stammt übrigens vom Hohenasperg, und Holzer weist mit Recht darauf hin, daß es sehr fraglich sei, „ob Schubart je dazu gekommen wäre, außer einigen Liedern etwas Musikalisches niederzuschreiben, wenn er sein Publizistenleben fortgeführt hätte ... Die Wirkungen der Musik in tiefem Leide hat er an sich selbst erleben können, wie kaum ein anderer.“ Den dritten Teil bilden feinsinnig ausgewählte Notenbeilagen, darunter die Klaviersonate Nr. 1. Die wertvolle Publikation Holzers sei jedem, der sich für das Leben und Schaffen des merkwürdigen schwäbischen Künstlers interessiert, hiermit nachdrücklich empfohlen. Willy Renz

MUSIKALIEN

132. **Gustav Mahler:** Lieder für eine Singstimme mit Klavier oder Orchester. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Das erste der sieben Gesangsstücke, die der ehemalige Wiener Hofoperndirektor in dieser Sammlung darbietet, ist „Revelge“ betitelt und stammt in seiner Dichtung aus „Des Knaben Wunderhorn“. Der Komponist hat den Ton des eigenartigen, von derber Realistik zu gespenstischer Phantastik sich steigernden Gedichts vortrefflich getroffen und ein Vortragsstück geschaffen, das sicherlich eine große Wirkung tun wird. Noch weit mehr ist dies aber der Fall bei der aus demselben Gedichtbuch entnommenen Ballade „Der Tambourg'sell“. Diese Komposition, die von einer verblüffenden Einfachheit und Volksmäßigkeit ist, halte ich für die weitaus beste der ganzen Sammlung. Die musikalische Schilderung des Abschieds, den der zum Tode verurteilte junge Tambour vom Leben nimmt, ist ergreifend und mit den einfachsten musikalischen Mitteln erzielt. Daß Mahler wirklich ein bedeutender Tonsetzer ist, beweist diese Ballade aufs klarste. Die Geschlossenheit der Konzeption, die man hier findet, ist in den weiteren Heften der Sammlung leider oft einer bedauerlichen Zerfahrenheit gewichen, die sich vielleicht aus dem Streben nach Herausarbeitung aller Details der Texte erklärt. Wie z. B. in den beiden Liedern „Um Mitternacht“ und „Liebst du um Schönheit“ unaufhörlich die Taktart wechselt, das ist schon beinahe manieriert. Dagegen ist „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ von einer glücklich erfaßten und festgehaltenen Ruhestimmung erfüllt, die auch durch die zunächst auffallenden häufigen Triolen der linken Hand nicht gestört wird, wenn der Spieler diese nur recht zart, gleichsam als auftauchende Erinnerungen an die nun überwundene Unruhe der Welt erklingen läßt. In den beiden Liedern „Ich atmet' einen linden Duft“ und „Blicke mir nicht in die Lieder“ fällt eine fast ununterbrochen durchlaufende Bewegungsstimme auf, die vom Begleiter mit besonderer Diskretion zu behandeln ist. Melodisch ist das erstgenannte Stück überaus anmutig, während das andere von Leidenschaft und einer gewissen ängstlichen Hast erfüllt ist. Was die Lieder besonders anziehend macht, ist der Ausdruck inneren Erlebens, der aus allen deutlich erkennbar herausspricht. F. A. Geißler

133. **Eduard Wachmann:** Rumänische Chorgesänge. Verlag: C. Gebauer & Jean Feder, Bukarest.

Die Sammlung besteht aus Chorliedern für Männerstimmen, gemischten Chören für den Schulgebrauch, Studenten-, Soldaten- und vaterländischen Liedern sowie Kirchengesängen und Liturgieen, ebenfalls für gemischten Chor. Was aus dieser reichhaltigen Sammlung besonders Interesse für uns hat, sind die Männerchöre, denen außer dem

rumänischen noch ein deutscher Text beigefügt worden ist. Das sind köstliche Nova für unsere Männergesangvereine und solche Liedertafeln, die sich aparte Ziele gesteckt haben. Die Stimmen sind gut gesetzt und gesanglich, die Harmonieen wohlklingend. Zu diesen eigentlich selbstverständlichen Bedingungen tritt aber noch der melancholische Schmelz des Orients, der wie ein feines Gewebe durch die Gesänge zieht und uns verrät, daß ihr Verfasser wohl ein Leben lang unter den sensitiven Völkern des Balkans, dieser Brücke von Europa nach Asien, geweilt hat. Der Rumäne, dessen Sprache gleichviel slawische wie römische Elemente enthält, nennt sich bekanntlich gern den womöglich „direkten" Nachkommen des stolzen Römers. Leider kann in der Anthropologie der Sprache eines Volkes nur ein geringer Wert beigemessen werden, und gar kein Wert seiner Literatur und Musik, sonst könnten die Liturgieen und kirchlichen Gesänge Wachmanns einen schlagenden Beweis von dem vorherrschenden Slawentum der Rumänen abgeben. Die ganze Melancholie und das besondere religiöse Empfinden der Slawenwelt kommt hier zum Ausdruck, obschon die strenge Einfachheit, die die griechisch-orthodoxe Kirche vorschreibt, gewahrt werden mußte. Entfernt erinnern sie an die russischen religiösen Gesänge, die zu hören man in Deutschland letzthin öfters Gelegenheit gehabt hat. Die Stimmführung in den Kirchenliedern ist übrigens gar nicht so einfach. Übermäßige und andere unbequeme Intervalle, die unsern Durchschnittssängern technisch einen gelinden Schrecken einjagen würden, zeugen hier von einer Sonderart der Tonkunst. Wenn ich nicht so oft in den Balkanländern und in Rußland gehört hätte, mit welcher Leichtigkeit solche Aufgaben von den einheimischen feinhörigen Sängern gelöst werden, ich würde an dem guten Ausgang eines solchen Chorgesangs zweifeln. Zu bedauern ist, daß Wachmanns religiöse Lieder insgesamt nur rumänischen Text enthalten.

Albert Friedenthal

134. **Othmar Schoeck:** Serenade für kleines Orchester. op. 1. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Dieses Friedrich Hegar gewidmete Werkchen bekundet eine für ein Opus 1 bemerkenswerte, wenn auch noch nicht freie und reife Beherrschung der Mittel. Sie sind auf ein Minimum reduziert: nur je ein Holzblasinstrument und Horn außer dem Streichquintett; öfters finden sich neben klaren Stellen noch ungeschickte Reibungen, die auf noch ungenügende Kenntnis der Klangwerte hindeuten. Ein besonderes Gepräge erhält das Stückchen durch seine ganze Art und Form. Es ist nicht die landesübliche mehrsätzige Serenade, sondern eine innere programmatische, meines Erachtens glückliche Idee scheint das einsätzige Stück in seiner ganzen Anlage zu beherrschen: der Akt einer Serenadendarbringung mit zorniger Unterbrechung (des Gefeierten?) und humorvoller, warmer, darum um so bestimmter erklingender Huldigung. Also Ausdrucksmusik. Sehr plastisch sind die Themen noch nicht, aber im ganzen ist das Stücklein doch eine entschiedene Talentprobe mit sogar stellenweise aparten harmonischen Gedanken.

135. **August Rosenkranz:** Konzertonvertüre. op. 15. Für Hausorchester bearbeitet von Gustav Zanger. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Großlichterfelde.

Wird man einmal von ungefähr in ein Caféhaus verschlagen, und spielt da die heutzutage übliche Hauskapelle dieses ganz geschickt arrangierte Stück, so mag man sichs wohl gefallen lassen. Aber schon für ernste Dilettantenvereinigungen würde das Opus nach meinem Empfinden eine zu magere Kost bedeuten. Es ist platte Musik von sehr indifferentem Ausdruck und Gehalt — Noten und wieder Noten von der bekannten Sorte mit der Marke „Allzuviel", an denen kein Mensch etwas verliert, oder gewinnt.

Alfred Schattmann

136. **Halfdan Cleve:** Fünf Stimmungen für Pianoforte. op. 20. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Harmonisch sehr kompliziert, oft herb und reich an Dissonanzen, mitunter mehr orchestral wie klaviermäßig im Satze, schreibt Halfdan Cleve. Ausdruckskraft und Überschwänglichkeit, Neigung zu scharfen dynamischen Gegensätzen bilden das Charakteristikum der fünf Stimmungsbilder. Relativ klar erscheint Nr. I, Andante tranquillo, im Inhalt wie in der Form gehalten. Das knapp gefaßte Adagio funèbre (II) wirkt ganz ausgezeichnet. In den folgenden Stücken (III und IV) erscheint manches zu gesucht, um als Ausfluß einer regen Phantasietätigkeit überzeugen zu können; im letzten Poco vivo (V) bestechen die Klangfülle und technische Bravour. An die Wiedergabe der Stimmungen dürften sich jedoch nur mit Energie ausgerüstete, leistungsfähige Spieler heranwagen.
Artur Eccarius-Sieber

137. **Friedrich E. Koch:** Deutsche Rhapsodie. Konzert für Violine und Orchester. op. 31. Ausgabe für Violine und Klavier. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Auch wer, wie Referent das wohl von sich behaupten darf, stets bemüht ist, die guten Seiten einer Komposition in den Vordergrund zu stellen, muß fast verzweifeln, solche in diesem Werk zu finden: es ist Musik, die nur grübelnder Reflexion ihre Entstehung zu verdanken scheint, an der Herz und Gemüt unbeteiligt ist. Möglich, daß beim Zusammenwirken eines Geigers ersten Ranges mit einem vorzüglichen Orchester das Werk sich als bedeutend erweist, aber in weitere Kreise wird es nie dringen. Die Solostimme enthält manche interessanten Stellen, doch werden diese meist durch den Hinzutritt der Begleitung abgeschwächt; nur ja nicht natürlich, nur höchst kompliziert scheint mir diese vom Komponisten absichtlich geschrieben zu sein. Am erfreulichsten sind noch die Variationen, die in der Mitte des Werks stehen, aber akademisch-trocken sind auch sie.

138. **César Cui:** 2me Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. op. 68. Verlag: P. Jurgenson, Moskau und Leipzig.

Ein höchst empfehlenswertes Quartett. Der erste Satz ist geradezu ein Muster klarster Durcharbeitung reizvoller, sich sofort dem Ohre einschmeichelnder Themen. Sehr wirkungsvoll ist das feurige Scherzo mit seinem gesangsreichen Mittelsatz. Nicht ganz einfach für das Verständnis und den Vortrag ist der langsame Satz. Im Finale sind ganz offenbar der russischen Volksmusik entnommene Themen in Rondoform verarbeitet.

139. **Ignatz Waghalter:** Sonate für Violine und Pianoforte. op. 5. Verlag D. Rahter, Leipzig.

Diese nicht gerade leichte Sonate zeugt von sicherer Beherrschung des Satzes und geläutertem Geschmack in der Themenbildung; in der Rhythmik bemüht sich der junge Komponist, möglichst eigenartiges zu bieten. Auch vermeidet er jede Weitschweifigkeit. Als Zwischensatz des liedförmigen Andante bringt er recht geschickt ein flottes Scherzo.

140. **Max Lewandowsky:** Sonate für Pianoforte und Violine. op. 8. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Der junge Komponist weilt nicht mehr unter den Lebenden. Aber soll man wirklich „De mortuis nil nisi bene“ nun sagen? Wären alle Themen so energisch und großzügig, fast symphonisch wie das erste, mit dem die dreisätzige Sonate beginnt, so wäre sie höchst beachtenswert. Leider sind aber die Gesangsthemen durchweg zu süßlich-weichlich; dazu befleißigt sich der Komponist bei der Verarbeitung seiner Gedanken einer ermüdenden Weitschweifigkeit; er musiziert drauf los, als ob er nur goldene Worte zu sagen hätte; überall finden sich interessante Anläufe, infolge mangelnder Kritik verflacht aber fast alles nur gar zu bald. Am schwächsten ist der langsame Satz.
Wilhelm Altmann



NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1908, No. 5—10. — Aus Rudolf Louis' neuem Buche „Die deutsche Musik der Gegenwart" wird unter der Überschrift „Fortschritt oder Verfall?" ein Abschnitt abgedruckt, in dem der Verfasser die Frage, ob die moderne Musik dem Verfall entgegengehe, verneint. — „Aus der Selbstbiographie Karl Friedrich Zelters", die sein Enkel Wilhelm Rintel 1861 in Berlin herausgab und jetzt vergriffen ist, teilt Joseph Lewinski manche interessante Ereignisse aus Zelters Leben mit. Er schließt seinen Aufsatz mit den Worten: „Der Leser erkennt schon aus diesem dürren Skelett des Tatsächlichen die Gediegenheit des vortrefflichen Mannes, die ihn der innigen Freundschaft eines Goethe würdig machte." — Unter dem Titel „Der verwünschte Ruhm. Erinnerungen an das Konservatorium" wird eine Erzählung von Potapjenko veröffentlicht (No. 5 und 6), die, wie die Redaktion in einer Fußnotiz bemerkt, „als Beitrag zur Frage der ‚Wunderkinder' heutzutage besonders interessieren" wird. — Der Aufsatz „Anton Bruckner. Neunte Symphonie (in d-moll, dreisätzig)" von Theodor Heim jun. (No. 6, 8, 11 und 12) enthält eine sehr ausführliche Erläuterung der Symphonie mit zahlreichen Notenbeispielen. — Walter Niemann wendet sich in dem Aufsatz „Eugen d'Albert's Bach-Ausgaben" (No. 6) hauptsächlich gegen d'Albert's Vorwort zu seiner Ausgabe des „Wohltemperierten Klavier", insbesondere gegen die Sätze: „Bach empfand . . . . durchaus verschieden von uns Modernen: kerniger, wohl auch gesünder — indessen waren ihm jedenfalls eine große Reihe von seelischen Empfindungen und deren Ausdrucksweise durch die Musik völlig fremd und die Tonfarben in unserm heutigen Sinne gänzlich unbekannt", „auch drückt er alles, was er empfand, massiger — vielleicht oft großzügiger — aber jedenfalls eintöniger aus, als wir es heute wollen". — E. H. veröffentlicht einen kurzen Aufsatz über Caruso („Enrico Caruso"), O. K. einen über Schillings („Max Schillings — Stuttgarter Hofkapellmeister"). — Über einige Pensionskassen, Unterstützungsvereine u. dergl. berichtet L. F. in dem Aufsatz: „Welche Aussichten hat eine Musiklehrerin für ihr Alter?" (No. 6). — Alexander Eisenmann untersucht in dem Aufsatz „Mozarts VII. Violinkonzert" (No. 7) eingehend die Frage, ob das vor einigen Monaten von Albert Kopfermann herausgegebene Violinkonzert wirklich von Mozart komponiert wurde oder nicht. Er hält es für „schwer, im vorliegenden Falle zu einem positiven Resultat zu kommen". Auch viele von anderen Musikschriftstellern und Musikern geäußerte Ansichten über das neue Konzert werden in diesem Aufsatz mitgeteilt. — F. A. Geißler beklagt in dem interessanten Aufsatz: „Die Sehnsucht nach den Vierteltönen", daß wir infolge der Gewöhnung an die Enharmonik des Klaviers nicht mehr in dem Maße, wie z. B. die alten Griechen, fähig sind, Intervalle, die kleiner sind als Halbtöne, wahrzunehmen. Beethoven habe „in seinen Quartetten durch eine aufs höchste gesteigerte Polyphonie und eine bisher ungeahnte Feinheit der rhythmischen Kleinarbeit die Grenzen der Intervalle dermaßen verengt, daß der Halbton oft nicht mehr als kleinste Stufe erscheint, daß wir vielmehr in vielen Fällen meinen, ein noch kleineres Intervall zu hören". Das bringt Geißler mit der Taubheit Beethovens in Zusammenhang. Dadurch, daß

sein „äußeres Ohr“ nicht mehr den „überlauten, vordrängenden Klang des enharmonischen Klaviers“ vernommen habe, sei er von „dem Zwange der ‚temperierten‘ Stimmung“ frei geworden und habe „die reinen, feinen Klänge so klar“ vernommen, daß er versuchen konnte, „sie mit den unzulänglichen Mitteln unserer Notenschrift festzuhalten“. Richard Strauß zeige, besonders in seiner „Salome“, dadurch, daß er „auf Tonalität so gut wie ganz verzichtet, vielmehr die verschiedensten Tonarten nebeneinander stellt oder, besser gesagt, ineinander schiebt“, sein Streben nach „Neugewinnung der Vierteltöne für das menschliche Ohr“, die „eine ungeheure Bereicherung, ja sogar vollständige Umgestaltung der gesamten Tonkunst“ bedeuten würde. Max Reger komme „durch die sinngemäße und konsequente Ausbildung der Polyphonie, des Rhythmus und einer nur aus der freiesten Stimmführung sich ergebenden Harmonik ebenfalls zu jenem harten Anprallen des Sekundenintervalls, zu jenem bohrenden Suchen nach den Vierteltönen“. Am Schluß spricht Geißler die Meinung aus, daß „vielleicht in einem halben Jahrhundert“ unser Ohr „sogar auf Vierteltöne eingestimmt sein“ werde. — Toni Konrath beschreibt in dem Aufsatz „Pfitzner als Dirigent der Pastorale von Beethoven (aus dem Tagebuche eines Orchestermusikers)“, wie Hans Pfitzner die Symphonie in Wien dirigierte. Der Aufsatz enthält zahlreiche Notenbeispiele mit genauer Angabe, wie Pfitzner die angeführten Stellen spielen ließ. — Der Aufsatz „Das Jubiläum des Philharmonischen Chores zu Berlin“ von Paul Ertel enthält eine Geschichte des genannten Chores und eine Lebensbeschreibung seines Gründers und Leiters: Siegfried Ochs. — Paul Bekker veröffentlicht einen kurzen Aufsatz über Max Bruch („Max Bruch“), Ernst Segnitz einen über La Mara („La Mara [Marie Lipsius]“). — Der Aufsatz „Etwas von Paganini“ enthält Mitteilungen über die Kindheit Paganini's, seine Geige und ein in dieser Nummer veröffentlichtes Bild. Am Schluß wird ein Brief von Rudolf Freiherrn Procházka abgedruckt, der gegen die weitverbreitete Geringschätzung der von Schumann und Liszt hochgeschätzten Begabung Paganini's als Komponisten protestiert. (Auf ein günstiges Urteil Joachims über Kompositionen P.'s haben wir in dem Bericht über den „Mercure musical“ in unserer vorigen „Revue“ hingewiesen.) — Hans F. Schaub berichtet in dem Aufsatz „Die Lage der Orchestermusiker in Deutschland“ (No. 8), hauptsächlich auf Grund der Waltzschen Schrift, über die elende Lage des Musikerberufes. — Hermann Cramer setzt die von uns schon früher angezeigte Besprechung von Werken für Violoncello fort („Führer durch die Literatur des Violoncellos“). — Amédée Boutarel bespricht in dem Aufsatz „Historische Porträts“ die, auch in der „Musik“ (VII, 8) veröffentlichten, aus der Collection Marmontel in Paris stammenden Bildnisse Glucks, Marmontel's, Chopin's und Stephen Hellers. — O. K. drückt in dem Aufsatze „Disharmonisches aus der Musikstadt München“, in dem er das Verhalten des Kaimorchesters gegen Rudolf Louis bespricht, seine Verwunderung darüber aus, „daß noch nirgends auf die juristische Seite des Falles hingewiesen worden ist“. Er wünscht, daß Besucher des durch den Krawall gestörten Konzertes die Direktion der Volkssymphoniekonzerte verklagen, weil sie „um den künstlerischen Genuß gekommen“ seien, den sie nach der Bezahlung des Billets beanspruchen konnten. K. meint sogar, daß im „allgemeinen öffentlichen Interesse“ „vielleicht der Staatsanwalt wegen öffentlicher Beleidigung oder wegen groben Unfugs einschreiten sollte“. Die Hauptschuld daran, „daß das Kaimorchester nicht in steter, ununterbrochener Entwickelung fortschreiten konnte“, tragen nach K.s. Meinung die Stadt München, die das Unternehmen nicht durch Geldzuwendungen gefördert habe, und die Musikfreunde Münchens, die es

„nur zur Zeit Weingartners" durch genügenden Besuch der Konzerte unterstützt hätten. — Der Aufsatz „Die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, der ‚Bäderverband' und eine Pflichtversäumnis" (No. 9) von Paul Marsop verteidigt die genannte Anstalt gegen die Vorwürfe, die der „Allgemeine Deutsche Bäderverband" in seiner letzten Generalversammlung gegen sie erhoben hat. Marsop empfiehlt dem Bäderverband, auf die Tagesordnung seiner nächsten Generalversammlung „die Verbesserung der sozialen Lage und die Reform der Programme der deutschen Badeorchester" zu setzen. — Gustav Neuhaus beschreibt in dem Aufsatz „Das natürliche Notensystem" seine neue Notenschrift. Eingehender hat N. diese in einer Broschüre dargestellt, die vom Verleger, H. Neuhaus in Bochum, unentgeltlich und portofrei zu beziehen ist (und die auch in der „Musik" besprochen werden wird). — Max Röttgers bespricht ausführlich den ersten Teil des zweiten Bandes der Kalbeckschen Biographie Johannes Brahms' („Max Kalbeck: Johannes Brahms"). — Hans F. Schaub berichtet über „Die Eröffnung des neuen Hoftheaters in Weimar". — Eugen Honold sagt in dem Aufsatz „August Wilhelmj †": „Wenn er als Künstler wohl nicht ganz auf derselben Höhe stand wie als Virtuose, so darf er doch als einer der bedeutendsten Sterne der deutschen Geigerwelt bezeichnet werden." — Das 9. Kapitel der „Übungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke" von G. Münzer behandelt die Sonate (No. 1), das 10. die Symphonie (No. 9). — Rudolf Louis begründet in dem interessanten Aufsatz „Zum 13. Februar 1908. Erinnerung und Ausblick" (No. 10) die Ansicht, daß die Gefahr des „Wagnerianertums" vornehmlich darin liege, daß Wagner ein „universaler" und doch so „subjektiver" Geist war, „daß, wann und wo immer er es unternahm, eine fremde Erscheinung zu deuten oder zu erklären, ganz unwillkürlich eine oratio pro domo daraus wurde". Dadurch komme der Verehrer Wagners leicht dazu, „die ganze Welt des deutschen Geistes" so zu sehen, „wie sie der Bayreuther Meister sich konstruiert hatte"; und es koste ihn dann „eine schwere Anstrengung, von all dem, was diese Konstruktion Unhaltbares und Irreleitendes enthält, ganz wieder loszukommen". Wenn wir uns aber „von der Alleinherrschaft Richard Wagners über unsern Geist" befreit hätten und dann zurückblickten auf das, was wir ihm verdankten, und was uns kein anderer hätte geben können, so könne „kein anderes Gefühl zurückbleiben, als heißer Dank und innigste Liebe". Bald werde es „keine als solche sich bemerkbar machenden Wagnerianer mehr geben, weil es schließlich niemand mehr gibt, der in einem gewissen höchsten und besten Sinne nicht Wagnerianer wäre". — Knud Harder bespricht in dem Aufsatz „Richard Wagner und Dänemark" die Pflege der Wagnerschen Kunst in Dänemark und die Urteile der Dänen über einzelne Gestalten der Wagnerschen Dramen, über Wagnersche Musik, über Wagners Charakter usw. — Heinrich Schwartz beginnt eine längere pädagogische Abhandlung unter dem Titel „Czernys Schule der Geläufigkeit und anderes". — Gelegentlich der erfolgreichen Aufführung der „Istrianischen Hochzeit" in Wien veröffentlicht Max Dietz den Aufsatz „Anton Smareglia und seine Oper ‚Istrianische Hochzeit'", der eine Lebensbeschreibung des Komponisten und eine Besprechung seiner Werke enthält (No. 10 und 11). Dietz meint, die Aufführung der Hauptwerke Smareglia's sei „eine Ehrenpflicht, der sich keine Bühne, die sich selbst achtet und sich höheren Idealen als der Befriedigung des Tagesgeschmacks weiht, entziehen" könne.

Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Im Flämischen Opernhaus brachten es „Fidelio", „Tannhäuser" und die „Fledermaus" zu mehrfachen Wiederholungen; namentlich letztere gefiel in der in Deutschland jetzt beliebten Besetzung mit Opernkräften ganz besonders. Wagners „Siegfried" und Zöllners „Faust", die beide in Vorbereitung waren, erhalten wir in dieser Saison nicht. Des Genter Kapellmeisters Roels „Pinksternacht", ein gediegenes, reich instrumentiertes kurzes Werk erzielte als Novität unter Leitung des Komponisten einen großen, wohlverdienten Erfolg; der Einakter „Ginia" von Godelsky eine direkte Ablehnung. A. Honigsheim

BERLIN: Königliches Opernhaus. Mit der Neueinstudierung der „Hugenotten", die Ende März, musikalisch revidiert und aufs prächtigste ausgestattet, in Szene gingen, war einem persönlichen Wunsche des Kaisers Folge geleistet. Die Musiker von heute verhalten sich Meyerbeer gegenüber mehr oder minder ablehnend und wollen nicht viel mehr als seine kompositionstechnische Virtuosität gelten lassen; das Publikum wiederum, ohne gerade nach einer Bevorzugung dieser Oper Verlangen zu tragen, goutiert doch immer noch gar vieles darin, zumal wenn es von geeigneten Kräften geboten wird. Die beginnen nun freilich immer empfindlicher zu fehlen. Wir haben — in Deutschland wenigstens — keine Meyerbeer-Sänger und keinen Meyerbeer-Stil mehr, was für die Beurteilung der Wirkung nicht außer acht zu lassen ist. Frl. Destinn (Valentine), Frl. Hempel (Königin), Frl. Kauffmann (Page), die Herren Jörn (Raoul), Knüpfer (Marcel), Griswold (St. Bris) und Berger (Nevers), sie alle konnten nur im Einzelnen, nach Maßgabe ihres Talentes und Bildungsganges, den Rollen Charakteristisches abgewinnen, und der dirigierende Kapellmeister Leo Blech verfuhr, aus Scheu vor ordinären Effekten und Gewohnheitssünden, mit einer Subtilität und Vornehmheit, die seiner Gewissenhaftigkeit und seinem Geschmack ein gutes Zeugnis ausstellten, dem musikalischen Stil des Werkes aber ein gut Teil von seiner Eigenart nehmen mußte. Der Schwerpunkt dieser „Hugenotten"-Aufführung lag also im Szenischen. Was Echtheit und Pracht der Kostüme, was malerische, im besonderen koloristische Schönheit der Dekorationen anbelangt, wurde in der Tat ganz Außerordentliches vor Augen geführt. Die Burghalle im ersten, der Schloßgarten im zweiten Akt waren Bilder von seltenen Reizen; nicht minder wirksam waren das Straßenbild und das Interieur im vierten Akt gestaltet; selbst die kurze Schlußszene erhob sich in ihrer bildlichen Wirkung weit über das Gewohnte. In diesem vornehm-künstlerischen Rahmen nun spielte sich die Handlung überraschend natürlich ab. Intendant v. Hülsen, der diesmal die Regie selber führte, hat in der Art, wie er mit überlebten Traditionen aufgeräumt und aus freier Anschauung Neues und Verständiges geschaffen hat, Geschmack und technisches Geschick bewiesen. Hebt man noch hervor, daß durch Aufmachen verschiedener Striche das Verständnis gefördert ist und manche Übergänge motivierter geworden, so hat man allerdings erschöpft, was es über die neueste Darstellung der „Hugenotten" an Gutem zu berichten gibt. — Eine „Aïda"-Vorstellung sollte einer jungen Dame Gelegenheit bieten, an so hervorragender Stätte die Aufmerksamkeit auf ihre Begabung zu lenken. Das Ergebnis war aber nicht günstig genug, um den Versuch gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Signorina Salvatini, die die Titelrolle italienisch sang, besitzt zweifellos gesangliche Beanlagung und stimmliche Mittel von ungewöhnlichen Qualitäten. Aber sie ist noch völlig unfertig in ihrer Ausbildung. Die hohen Töne nimmt sie gewaltsam und singt dann empfindlich unrein; vor allem aber ist das Organ noch nicht der Träger überzeugenden dramatischen Ausdrucks, auch blieb das Technische der Partie zum großen Teil unbewältigt. Über das Unzulängliche der Darstellung hätte man sonst bei einer Debütantin allenfalls hinwegsehen können. Der Abend war trotzdem insofern kein verlorener, als er uns mit recht tüchtigen Leistungen einheimischer Künstler bekannt machte. Frl. Ober trat als Amneris weit vorteilhafter als bisher hervor; sie entwickelte sogar etwas wie Schöpferkraft in dieser Rolle und ließ ihre schöne Altstimme sich so prächtig entwickeln, daß man in Zukunft Gutes von ihr erwarten kann. Herr Krasa gab zum erstenmal mit gutem Gelingen den König, diese kleine, aber nicht unwichtige Partie. Herr Maclennan hat den Radames bereits nach Caruso hier gesungen. Er bekundete aber in dieser Rolle so auffällige Fortschritte im Gesang, in der Beherrschung des Deutschen und im Erfassen dramatischer Aufgaben, daß es nur gerecht ist, ihm in diesem Streben Anerkennung und Aufmunterung zuteil werden zu lassen.

Komische Oper. Direktor Gregor hat neuerdings Verdi's „Maskenball" dem Spielplan seines Theaters einverleibt, hat aber damit abermals eine wenig glückliche Wahl getroffen. Die italienische Oper, vornehmlich die ältere, wurzelt nun einmal zu stark im Nationalen, um ohne Beeinträchtigung der Wirkung auf anderen Boden verpflanzt werden zu können. Es gibt Verdi-Opern, die bis zu gewissem Grade Ausnahmen bilden. „Rigoletto", auch „Traviata" können durch Betonen des Dramatisch-Charakteristischen allenfalls genießbar gemacht werden. Der „Maskenball" jedoch kann den italienischen Gesangsstil, italienische Verve und italienisches Theaterblut nicht entbehren. Die Komische Oper nennt zwar zwei Landsleute Verdi's ihr eigen, aber Maestro Tango ist zu einseitig Taktschläger, besitzt wohl auch nicht die nötige Autorität, um ein deutsches Ensemble seinem Temperamente gefügig zu machen, und Maria Labia versagt leider gesanglich vollkommen, sobald sie sich der deutschen Sprache als Ausdrucksmittels bedienen muß. Noch ungenügender als ihre Amelia waren die Ulrike und der Page durch die Damen Krüger und Pickert vertreten. Wie kann man nur den „Maskenball" ohne Altistin und ohne Koloratursängerin geben wollen! Die schönen Ensemblesätze fielen solchergestalt gänzlich ins Wasser. Eindruck machte einzig der Graf Navais, der in der Liebesszene überzeugende Akzente fand, und der Renato Egenieffs, der eine sympathische, echt männliche Figur schuf und namentlich in seiner großen

F-dur-Arie gesanglich das weitaus Beste des Abends bot. Die Vorstellung fand den üblichen Premierenbeifall. Dr. Leopold Schmidt

COLMAR: „Sonnenwendglut", dramatische Ballade in drei Aufzügen. Dichtung von Felix Baumbach. Musik von Hans Schilling-Ziemssen. Uraufführung. Hans Schilling-Ziemssen, aus der Münchener Schule hervorgegangen (Thuille), hat sich bereits in der Musikwelt einen geachteten Namen gemacht — verschiedene seiner Kompositionen sind bei den Versammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins schon aufgeführt worden. In der „Sonnenwendglut" tritt er zum ersten Male als Opernkomponist hervor, und zwar, wie vorausgeschickt sei, als Musikdramatiker in den Bahnen Wagners wandelnd. Anstoß hierzu gab das dem Wagnerschen Stoffkreise entlehnte Libretto, das in die isländische Vorzeit versetzt. Helga, Sieglinden gleich an einen ungeliebten, alternden Gatten vermählt, sucht Erlösung in den Armen Bragars, eines normannischen Recken, der am Sonnenwendtag sie übers Meer entführen will, obwohl Thordis, ein Mittelwesen zwischen Kassandra und einer Norne, ihr warnend dazwischen tritt. Statt des Geliebten aber, dessen Boot sie auf der Klippe erwartet, erscheint plötzlich ihr Mann, und entsetzt stürzt die Getäuschte ins Meer. Der zweite Akt spielt 20 Jahre später — was hier jedoch durch die Gleichheit der Hauptpersonen dramatisch erträglich gemacht wird, zumal da Jung-Helga, der Verstorbenen Tochter, von der gleichen Sängerin dargestellt wird. Oluf, eine dem Erik aus dem „Holländer" gleichende Figur, liebt die Jungfrau und gesteht ihr das gleichzeitig, als ihr Vater Modur von Thordis über den wahren Grund des Todes seiner Gattin aufgeklärt wird. Und im gleichen Moment erscheint abermals Bragar, als schiffbrüchiger siecher Mann, und erkennt in Jung-Helga den Traum seiner Jugend wieder. Mit der Pflege des Helden erwacht in dieser die Liebe zu dem stattlichen Helden; trotzdem sie alles erfährt, siegt diese Liebe: „die Mutter segnet ihren Bund". Nicht so aber der gebrochene Modur, der den Räuber seines einstigen Glückes töten will; da ist es wiederum Thordis, die ihn der Rache entsagen und die heilige Gewalt der Liebe ehren lehrt — versöhnt läßt er, abermals zur „Sonnenwende", die Liebenden übers Meer ziehen! — Die Handlung ist von Felix Baumbach, einem Karlsruher Schauspieler, nicht ohne Geschick, doch auch nicht frei einerseits von Wagnerismen, andererseits von Banalitäten (namentlich in den Chören) dramatisch verarbeitet und bietet dem Tonsetzer dankbares Material. Daß die Tonwelt des überragenden Bayreuther Meisters ihn in ihren Bann geschlagen — wer wollte ihm das verargen? Ist es doch auch mehr der Stil und die Analogie gewisser Situationen, hauptsächlich mit solchen des „Holländer", die da hervortritt, und keineswegs bedeutet die Musik ein Plagiatwerk. Denn Schilling besitzt genug Eigenes in Erfindung und Gestaltung, um das Recht, gehört zu werden, beanspruchen zu können. Am wenigsten behagte mir der stark zerrissene, nicht selten etwas lärmende erste Akt, in dem namentlich die Chorstellen melodisch außerordentlich unglücklich gefaßt sind; doch wird der Autor da wahrscheinlich zu Verbesserungen bereit sein. Von der besten Seite zeigt sich sein lyrisches Können im zweiten Akt, der viele Schönheiten enthält; besonders ein Ensemblesatz — wenn doch unsere modernen Tonsetzer sich nicht durch eine ganz verkehrte, öde Prinzipienreiterei davon abhalten ließen, dieses, gerade der Musik ureigene, so ungemein wirkungsvolle Ausdrucksmittel des stimmlichen Zusammenwirkens auch auszunutzen (s. das Meistersingerquintett!) — darf als Höhepunkt bezeichnet werden trotz starker harmonischer Anklänge an die Brangänenstelle im zweiten Tristanakt! Auch der dritte Akt bietet, wiederum von den verunglückten Chorstellen abgesehen, musikalisch recht Schönes, was allerdings in der Aufführung zumeist verloren ging. Im ganzen ist die Schillingsche Tonsprache edel und ausdrucksvoll, vielfach von einnehmender Melodik, die Mittel des modernen Orchesters ohne Überladung und Effekthascherei mit Geschick verwendend. So glaube ich, daß mit einiger Ausreifung, namentlich auch mit besserer Gestaltung des Schlusses, der unbedingt an Stelle des unmotiviert tonlosen Herumstehens aller Beteiligten ein zusammenfassendes Vokalensemble erforderte (s. ebenfalls die „Meistersinger"!), das Werk es verdient, daß auch größere Bühnen sich seiner annehmen, auch schon um seinen wahren Gehalt wirklich ins Leben zu erwecken. Denn dies war in Colmar, bei der relativen Unzulänglichkeit der Mittel, besonders des (Militär-)Orchesters, die wohl der Spieloper, nicht aber den Schwierigkeiten des modernen Musikdramas gewachsen sind, nur zum Teil der Fall; namentlich der dritte Akt fiel völlig auseinander. Dazu kam, daß die Vertreterin der Hauptrolle stimmlich ziemlich unmöglich war, während die sonstigen Solokräfte, abgesehen von einigen provinzialen Übertreibungen, recht Achtbares boten. Möge dem strebsamen und begabten Komponisten neben dem Colmarer Lokalerfolg vor allem es beschieden sein, sein Werk auf einer großen Bühne einmal erstehen zu sehen. Bei dem Mangel an besseren Musikdramen wäre ein solcher Versuch, auch den Lebenden zum Recht des Gehörtwerdens zu verhelfen, wohl angebracht. Dr. Gustav Altmann

ESSEN: Unter den Gaben des Stadttheaters ist besonders die Aufführung von Wagners „Siegfried" zu nennen; Paul Struensee bot eine außerordentlich vielversprechende Interpretation des Titelhelden. Max Hehemann

GENF: Als Neuheiten sind zu nennen: „Yvonne", lyrisches Drama in einem Akt von G. de Seigneux, „Le Chemineau", lyrisches Drama in vier Akten von X. Leroux, „La Damnation de Faust" von Berlioz, „Thérèse", Musikdrama in zwei Akten von Massenet. Dank einer guten Wiedergabe wurden alle diese Werke beifällig aufgenommen. Prof. H. Kling

HAAG: Die Wiederkehr von Wagners Sterbetag feierte der Opern-Verein mit einer Vorstellung der „Meistersinger" unter Leitung von Peter Raabe. Im großen und ganzen eine befriedigende Aufführung, wiewohl hie und da nicht ganz einwandfrei. Am besten zeigte sich Frl. Seebe als des Meisters Pogner reizendes Töchterlein Evchen, Erwin als Beckmesser und Georg Bischof als Hans Sachs. Ungenügend

war Oskar Bolz als Walter; Regie und Inszenierung waren sogar schlecht. Imposant klang der Chor im letzten Akt. Die Vorstellung fand freudige Aufnahme. — Die Französische Oper brachte die Erstaufführung in Holland von „Le Chemineau" (Der Landstreicher) von J. Richepin und Xavier Leroux und erzielte schon bei der ersten Vorstellung einen glänzenden Erfolg. Das Textbuch enthält viele schwache Stellen, gibt aber auch mehrere packende und reizende Szenen. In der Musik finden sich manche gutgelungene Einzelheiten von tiefgefühlter Lyrik und origineller Ausdrucksweise. Schade, daß Leroux nicht immer ursprünglich ist: Charpentier, Massenet und d'Indy haben sein Schaffen stark beeinflußt. Bei sehr guter Besetzung und trefflicher Inszenierung machte die Erstaufführung großen Eindruck. Das Werk ist jetzt schon öfters wiederholt worden. Kapellmeister Bastide leitet das Ganze mit Sicherheit und feinem Geschmack. Herman Rutters

LEMBERG: Die heurige Saison hat uns nur eine Neuaufführung von Wert gebracht: „Rheingold"! Eine wahre Musteraufführung, die wir unserem ersten Kapellmeister Antonio Ribera und dem energischen Vorkämpfer für Wagner Alexander von Bandrowski zu verdanken haben. Drei Monate lang arbeitete Ribera an der Einstudierung, die bei dem meistenteils ungenügenden Sängermaterial und der Verständnislosigkeit der Theaterleitung und Regie, die mehr schadeten als nützten, besondere Schwierigkeiten bot. Trotzdem war die Aufführung in jeder Hinsicht vollkommen und ausgezeichnet. — Die heurigen Gastspiele brachten wenig Erfreuliches. Frau Orbellini erfüllte die in sie gesetzten Hoffnungen gar nicht, und nur die Bassisten Battistini und Adam Didur errangen einen wohlverdienten großen Erfolg. Alfred Plohn

LUZERN: Das von Direktor Hanns Eichler geleitete, subventionierte Stadttheater brachte während der abgelaufenen sechseinhalbmonatlichen Spielzeit in meist guter Inszenierung zur Aufführung: die Operettenschlager „Frühlingsluft", „Walzertraum" und „Lustige Witwe" und die Opern: „Undine", „Wildschütz", „Waffenschmied", „Goldenes Kreuz", „Regimentstochter", „Postillon", „Glöckchen des Eremiten", „Freischütz", „Fidelio", „Faust", „Carmen" und „Fliegender Holländer". In die musikalische Leitung teilten sich die Kapellmeister Dr. Ludwig Neubeck und Carl Ehrenberg. Zur Saison 1908/9 wird die Subvention erhöht und das städtische Theaterorchester auf komplette Besetzung gebracht werden. A. Schmid

PARIS: Die Wiederaufnahme des Balletes „Namouna" von Édouard Lalo war schon lange eine Ehrenpflicht der Großen Oper, denn der herbe Mißerfolg des Jahres 1882 ist ein ähnlicher Irrtum gewesen, wie zuvor die Niederlage des „Tannhäuser" oder wie der Halberfolg der „Carmen" in der Komischen Oper. Im Konzertsaal haben sich sehr bald zwei Orchestersuiten aus „Namouna" eingebürgert, und der von Anfang an durchschlagende und dauernde Erfolg der 1888 in der Komischen Oper zuerst gegebenen Oper „Le Roi d'Ys" hat überdies bewiesen, daß Lalo, den man zur Zeit der „Namouna" als „Symphoniker" verschrie, auch der Theatermusik mehr als gewachsen ist. Es ist unbegreiflich, daß die verflossene Direktion Gailhard, die so viel totgeborene Ballete herausbrachte, die „Namouna" immer wieder verschob, so daß das Verdienst und auch der Vorteil nun den Herren Messager, Broussan und Lagarde zufallen. Das Werk krankt ja freilich an seiner Zwangsgeburt. Direktor Vaucorbeil, ein Komponist dritten Ranges, der den „König von Ys" bewundert hatte, bevor er die Direktion der Großen Oper übernahm, ließ ihn schnöde fahren, als er in Amt und Würde war, und entschädigte seinen Freund Lalo mit der Bestellung eines Ballets, für das der Archivar der Oper Nuitter in aller Schnelligkeit ein Libretto fabrizieren mußte, das Lalo, um überhaupt in der Oper an die Reihe zu kommen, unbesehen annahm und mit Hast zu komponieren begann. Er wurde darüber krank, und Gounod vollendete die Orchestrierung. Das aus einem Prolog und zwei Akten bestehende Libretto enthält zu viel Handlung, die durch die Pantomime allein nicht verständlich gemacht werden kann, und die Tänze erscheinen bloß als äußerliche Zutat. Namouna, die im Spiel gewonnene und vom Gewinner freigegebene griechische Sklavin, rettet ihrem Befreier dreimal das Leben, bis ihr rachedurstiger früherer Herr von ihrem ergebenen kleinen Diener ermordet wird. Originell, aber wenig wahrscheinlich ist, daß sie sich als Blumenhändlerin zwischen die Kämpfenden stürzt und beide Degen an den Spitzen festhält, bis das Volk herbeieilt. Die Musik enthält dagegen trotz der überstürzten Arbeit sehr viel reizende Einzelheiten, die sich weit über die hergebrachte Balletmusik erheben und die, durch das szenische Bild unterstützt, noch stärker wirken, als im Konzert. Im Jahre 1882 tadelte man namentlich den „barbarischen Lärm" der Jahrmarktsszene, wo ein Blechorchester auf der Bühne mitwirkt. Heute findet man die Sache beinahe zu zahm, aber es muß auch gesagt werden, daß damals in den wenigen Vorstellungen der „Namouna" die beiden Orchester immer disharmonierten, während diesmal Kapellmeister Vidal schon in der Generalprobe das genaueste Zusammenspiel zustande brachte. Die Hauptrolle der Namouna wird heute auch unstreitig besser getanzt und besonders gemimt, als vor 26 Jahren. Die Sangalli von damals besaß nie den schalkhaften Reiz der Zambelli von heute. Was die Ausstattung betrifft, so hat die neue Direktion den Jahrmarkt des 17. Jahrhunderts auf Korfu viel pittoresker gestaltet, aber die Insel der Sklavinnen durch einen enormen knorrigen Baum abgeschlossen, der die Wirkung des weiten blauen Meeres beeinträchtigt. Das allerliebste Flötensolo mußte wiederholt werden, aber das war trotz der Niederlage des Ganzen schon 1882 vorgekommen. Der Unterschied in der Aufnahme bestand namentlich darin, daß das Vorspiel des ersten Aktes, das damals nur der Konversation diente, aufmerksam angehört und sehr beklascht wurde, und daß nach dem einst verworfenen Jahrmarktslärm dreifacher Hervorruf erfolgte. — Es ist nun ausgemacht, daß nicht nur Richard Strauß' „Salome" in der Großen Oper französisch zur Aufführung



kommen wird, sondern auch seine „Elektra“ im nächsten Winter. Felix Vogt

PRAG: Es gehört jetzt zur Mode, geringschätzig von Siegfried Wagners Schaffen zu reden, und einen unmittelbaren Erfolg beim Publikum hat auch sein „Sternengebot“ bei uns nicht gehabt. Das liegt vor allem am Buche. Der Autor will zuviel und erreicht darum nichts. In dieser Menge einander durchkreuzender dichterischer Motive, von denen keines sich zu voller Deutlichkeit auslebt, jedes nur angedeutet wird, kennt sich Niemand aus, auch mit dem gedruckten Text in der Hand. Ein guter Opernstoff soll so beschaffen sein, daß er auch als Pantomime zur Not verständlich wird. Aber als Komponist ist Siegfried Wagner entschieden gewachsen. Er gibt nicht immer originelle, aber wahr empfundene, klanglich vornehme, gesunde, oft überraschend temperamentvolle und stets echt dramatische Musik, wie sie heute nur wenige schreiben können. Eine sehr gute Aufführung unter Ottenheimer, in der namentlich Burrutau als Helferich eine Prachtleistung bot, brachte die Vorzüge des Werkes zur Geltung. — Bald darauf gab es im selben Neuen Deutschen Theater eine Uraufführung: „Carmencita“, eine burleske Fortsetzung der „Carmen“, Musik unter Benutzung Bizet's von Paul Zschorlich. Ein dilettantisches Machwerk, das kläglich durchfiel. Auch der Kritiker Zschorlich ist mit durchgefallen. Wer eine so krasse Unkenntnis der primitivsten Gesetze der Bühne und ihrer Wirkungen bekundet, sollte nicht über Meisterwerken zu Gericht sitzen. — Nächste Novität ist die deutsche Uraufführung von „Der Ahne“ von Saint-Saëns.

Dr. Richard Batka

SCHWERIN: Lortzings bühnensicheres Talent, die in der Hauptsache parodistische Natur seines Humors und die frisch-fröhliche Musik erfreuten uns aufs neue in seinem „Wildschütz“. Der „Wildschütz“ hat sein Glück gemacht und es sich erhalten; nicht so beständig ist die Liebe des Publikums für Neßlers „Trompeter“ geblieben, dessen allegorischem Maifestballet fremde Gäste aus Terpsichorens Reich mit buntfarbigem Formenspiel neue Reize geben mußten. In glanzvoller Ausstattung wurde Verdi's „Aïda“ herausgebracht. Als Neuheit fand d'Albert's musikalisches Lustspiel „Flauto solo“ nur einen Achtungserfolg, dagegen errang Gorters „Das süße Gift“ eine sehr beifällige Aufnahme. Gewiß ließ die treffliche Wiedergabe das Stück unmittelbar wirken, aber es geht doch auch nach einigen etwas langwierig vorbereitenden Präliminarien tatsächlich in eine hochmuntere Burleske über. Eine Wiederholung des „Ring“ gliedert sich noch dem Abschluß der Spielzeit ein.

Fr. Sothmann

STRASSBURG: „Der Paria“ von Albert Gorter. Uraufführung. Albert Gorter ist durch seine mit ziemlichem Erfolg aufgenommene komische Oper „Das süße Gift“ den deutschen Bühnen kein Unbekannter mehr. Er kommt diesmal auf dem tragischen Kothurn, allerdings nur mit einem Einakter, und führt uns in die entlegenen Gefilde des Orients, nach Indien. Den Text hat er, nicht ohne Geschick, nach einem Drama von Michael Beer, einem Bruder Meyerbeers, selbst bearbeitet. Gadbi, der Paria, hat Maja, eine Fürstentochter, die den indischen Witwentod sterben sollte, davor errettet und lebt mit der Entführten in einem stillen Tal in seligem Liebesglück, dem auch ein Kind entsprossen ist. Da naben Fremdlinge, sein Glück zu stören; zum Fliehen ist's zu spät. Schon betritt Benasiar, ein Radschah, von giftigem Schlangenbiß getroffen, hilfesuchend, wenn auch widerwillig, die Hütte des Verworfenen. Der Edle, eben noch mit dem Tode bedroht, spendet dem Feinde diese Hilfe: durch sein Weib läßt er von heilendem Balsam die Wunde kühlen. Benasiar verlangt und erzwingt es, die Verschleierte zu sehen; von ihrer Schönheit entflammt, will er sie als Sklavin wegschleppen lassen. Da — in höchster Not, offenbart Gadbi das Geheimnis ihrer Geburt und ihres Schicksals, und noch mehr: der ob dieses Frevels an der heiligen Sitte empörte Gebieter wird als der Bruder der Unglücklichen erkannt! Doch seine Rache wird dadurch nicht besänftigt: der Paria soll dem Brahmanen als Opfer fallen, Maja in ewiger Klosterhaft büßen; nur das Kind findet Gnade vor ihm. Während er es birgt, reicht Maja dem Geliebten einen verborgenen Gifttrank, der beide vereint dem Arm des nahenden Richters entzieht. Erschüttert weist Benasiar diesem das Opfer: „Nimm zwei für eins — frag deinen Brahma, ob sie ihm gefallen!“ Damit schließt das recht bühnenwirksam angelegte Stück, das Gorter nun in eine stark eklektische, aber im ganzen melodische und gefällige, wenn auch von Anklängen nicht ganz freie Musik gefaßt hat, die zwischen Musikdramatik und Opernstil einigermaßen die Mitte hält. Auffallenderweise verzichtet er so gut wie ganz auf das orientalische Lokalkolorit, wie es z. B. in „Lakme“, „Feramors“ usw. mit so viel Effekt verwandt ist. Seine Tonsprache ist eine ganz allgemein menschliche, die auch zu andersartigem Stoff gepaßt hätte; ja, sie enthält sich auch der eigentlich opernhaften Einkleidung mit Ensemblesätzen, Chören usw., zu denen der Stoff hinlängliche Gelegenheit geboten hätte, und die sich z. B. ein Meyerbeer nicht hätte entgehen lassen, obwohl sie auf der andern Seite keineswegs rein leitmotivisch angelegt ist, und den lyrischen Ausbau einiger Stellen auch keineswegs verschmäht. Ja, diese lyrischen Episoden, wie das recht hübsche Schlummerlied der ersten Szene, verschiedene Duettansätze, die große Erzählung des Paares und seine Todesszene, sind sogar musikalisch als die gelungensten zu bezeichnen, während die rein dramatischen Akzente, die Anläufe zu Leitmotiven meinem Empfinden nach nicht immer sonderlich glücklich getroffen sind. Orchestral ist das Werk im ganzen mit ziemlicher Einfachheit angelegt, vielfach homophon und in Soli einzelner Instrumente sich ergehend; nur an einigen Höhepunkten rafft der Komponist die Gesamtmittel des modernen Orchesters zusammen, zwar nicht mit der Farbenpracht und Glut eines Strauß, aber jedenfalls mit Sinn für Wohlklang und frei von Exzentrizitäten. Im ganzen nähert sich sein Stil aber in seinem Eklektizismus dem d'Albert'schen, der auch „Das süße Gift“ befruchtet hat. Bedeutet das Werk somit auch keinen Markstein in der Geschichte der deutschen Oper, so darf es doch als die gefällige Gabe eines gebildeten und gediegenen Musikers Anspruch auf Beachtung



erheben. Die Aufführung war eine recht gute; Frau Lauer-Kottlars quellend-schöner Sopran und der vornehme Bariton des Herrn v. Manoff (Benasiar) wußten ihren Partieen aufs vollkommenste gerecht zu werden, und auch Herr Wilke als Paris bot Befriedigendes. Daß der örtliche Erfolg — mit Hervorrufen, Lorbeerkränzen und Hymnen der Kritik — ein erheblicher war, versteht sich ja von selbst; immerhin glaube ich, daß die Oper vermöge ihrer gefälligen und viel Sinn für Bühnenwirksamkeit verratenden Eigenschaften auch anderwärts einen freundlichen Empfang finden wird.

Dr. Gustav Altmann

KONZERT

BERLIN: Das Konzert der Philharmoniker zum Besten ihres Pensionsfonds wurde diesmal von Richard Strauß dirigiert. Das Programm enthielt nur Beethoven'sche Musik: die dritte Leonoren-Ouvertüre, das Klavierkonzert Es-dur mit Artur Schnabel als Solisten und die c-moll Symphonie. Die beste Leistung war die Vorführung der Leonoren-Ouvertüre; bei der Symphonie erfreute zwar auch das ungestüme Feuer, mit dem der Dirigent die leidenschaftliche Kraft Beethovens großzügig zur Geltung brachte. Nur schien hier aber mehrfach das richtige Maß in der Dynamik zu fehlen, die Schönheitslinie wurde öfters überschritten, auch das Zeitmaß zu heftig getrieben. Etwas von dem Feuer, von der Vorliebe für starke Gegensätze im Ausdruck, womit Richard Strauß seine Hörer fortzureißen weiß, wäre dem Pianisten zu wünschen gewesen. Artur Schnabel spielte fein, tadellos sauber, elegant, bisweilen wie z. B. bei dem ersten Einsatz des Solo im H-dur- Adagio wunderbar weich, aber es fehlte die Größe der Auffassung; bei den Staccato-Triolen der linken Hand im ersten Allegro, wie bei dem Hauptmotiv des Finale klang es gar zu zierlich, zu winzig. Das Orchester hatte Festtags-Stimmung, jedes einzelne Mitglied gab sein Bestes, und zum Schluß wurden dem Dirigenten wie dem Orchester nicht endenwollende Ovationen gebracht. — In der Singakademie bringt Georg Schumann, seitdem er den ältesten Gesangverein Berlins dirigiert, in der stillen Woche stets außer der Matthäuspassion noch die nach dem Johannisevangelium zur Aufführung, eine willkommene Gabe für die von Jahr zu Jahr anwachsende Bachgemeinde. Der Chor und das Orchester leisteten wieder Vorzügliches. Unter den Solisten war die Vertreterin des Soprans Eva Leßmann im Bachschen Stil musikalisch sicher; auch Herr Jungblut erfreute, trotzdem sein Tenor etwas dünn klingt, durch angemessenen Ausdruck; das Ehepaar Felix von Kraus und Adrienne von Kraus-Osborne aber faßten ihre Partieen gar zu theatralisch im Ausdruck an; die Worte des Heilandes können doch nicht einfach, nicht schlicht genug gesungen werden. Die kleineren Partieen des Pilatus und Petrus waren durch Herrn Lederer-Prina vertreten.

E. E. Taubert

Die zu Beginn der Saison gegründete Gesellschaft der Musikfreunde hat mit einem großen Orchesterkonzert ihre das Berliner Musikleben wesentlich befruchtende Tätigkeit vorläufig abgeschlossen. Das verstärkte Philharmonische Orchester spielte unter Oskar Frieds Leitung geradezu vollendet. Borodins zweite, hier so gut wie unbekannte Symphonie, deren letzter Satz ein Stück echt russischen Dorflebens malt, Busoni's eigenartige, in den humoristisch-grotesken Teilen ganz besonders gelungene „Turandot"-Suite und Richard Strauß' farbenprächtiger „Don Juan" bildeten mit dem c-moll Klavierkonzert von Frederik Delius das vielleicht zu reichhaltige Programm. Dieses Konzert, dessen ungemeine Schwierigkeiten Theodor Szanto glanzvoll bewältigte, ist im Grunde eine symphonische Dichtung mit obligatem Klavier, deren eigenartige Melodieen von einem großen Reichtum der Erfindung und einer geradezu einzigartigen Begabung des Komponisten für feinsinnige Stimmungsmalerei zeugen. Es verdient größte Beachtung und wird dem Tondichter sicherlich die Wege überall ebnen. — Der von den Herren Eisenberger, Schnirlin, Fritz Becker veranstaltete moderne Trio-Abend brachte merkwürdigerweise Smetanas recht bekanntes Trio, freilich ein prachtvolles Werk, und als Novität ein einsätziges, durch gesuchte Harmonik den Mangel an Erfindung verdeckendes Trio von V. Novak; dazwischen sang Lolo Barnay mit feinem künstlerischen Empfinden Lieder von Schillings, E. J. Wolff, Weingartner und S. Lie. — Unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters konzertierten die Geiger Marc Gordon und Emil Floris, sowie die Geigerin Betty Tennenbaum; ihnen allen fehlte die Berechtigung zum öffentlichen Auftreten in so anspruchsvollem Rahmen; dies gilt auch von der Geigerin Ernestine Boucher, die sich mit Klavierbegleitung begnügte. — Der noch sehr junge Pianist Hermann Schwarz spielte ganz verständnisvoll.

Wilhelm Altmann

Der Pianist Herbert Lilienthal hat sich wohl eine hübsche, glatte Technik und einen ganz angenehmen Anschlag angeeignet, ließ aber sonstige musikalische Begabung nicht zum Durchschein kommen. Seine Neigung zu übermäßigem Verschleppen der Tempi müßte er vor allem energisch bekämpfen. — Wenn fleißiges Arbeiten zur Erreichung von Kunstdarbietungen genügte, wäre wohl den Werken von August Oeser ein besseres Zeugnis auszustellen. Was davon für Gesang, für Klavier und für Cello zur Aufführung gelangte, enthielt jedoch keine erwähnenswerten Anzeichen erfinderischen Talentes oder künstlerischen Empfindens. — Auch die Leistungen des Pianisten J. B. Zerlett konnten keinen Genuß bereiten. Sie imponieren weder durch technische noch musikalische Eigenschaften. Besonders der Vortrag der Chopin'schen Polonäse war vollkommen unzureichend, wie auch die Gesangsbegleitungen, z. B. zum „Erlkönig", eher ein Hindernis für die ausgezeichnete Altistin Frau Zerlett-Olfenius waren. Die mächtige, üppig quellende und wohllautende Stimme steht unter strenger Kontrolle, der Vortrag ist überlegt und stilvoll, könnte allerdings zuweilen noch eindringlicher sein. Leider ist die Reinheit nicht immer tadellos. Die treffliche Künstlerin sollte sich davor hüten, nach oben zu entgleisen. — Viel Lob läßt sich dem Madrigalchor des

Kopenhagener Cäcilia-Vereins spenden. Der gemischte Chor besteht nur aus 36 Stimmen, die aber durch die Frische des Materials und die tüchtige Schulung einen vollen Klang entwickeln. In der Nuancierung geht der Dirigent Frederik Rung wohl zu weit; die Kompositionen von Palestrina z. B. büßen dadurch viel Charakteristisches ein, auch werden ihre technischen Schwierigkeiten, die häufig auf dem gleichmäßigen Aushalten langer Noten beruhen, dadurch unnütz auf die Spitze getrieben. Deshalb konnten die Sänger mit ihren ersten Nummern keinen ungetrübten Eindruck erzielen. Anders verhielt es sich mit modernen Werken. Hier kamen die Vorzüge der dänischen Sänger vorzüglich zur Geltung, so die Fähigkeit im richtigen Erfassen der Intervalle in Grieg's letztem Werk, den Psalmen für gemischten Chor und Bariton-Solo, op. 74. Die harmonischen Eigentümlichkeiten dieser Gesänge, denen kaum etwas Gleichartiges an die Seite zu stellen ist, überwand die Vereinigung tatsächlich glänzend. Für jedermanns Geschmack ist Grieg's sonderbares Werk allerdings nicht. Das Bariton-Solo wurde von Ernst Schönberg wirkungsvoll vorgetragen, während die ungenannte Sopranistin ihre schöne Stimme durch unerträgliches Tremolo entstellte.

Arthur Laser

An Marie Schade's Klavierabend kann ich nicht mit ungemischter Freude denken. Zu Schumanns op. 17 und gar erst Beethovens op. 109 gehört so viel Können, wie es nur wenige haben. Die Werke kamen daher auch diesmal ungleich heraus, doch zeigte die Künstlerin teilweise erfreuliche Feinheit der Auffassung; auf Strecken jedoch wurde das metrische Netz ganz zerrissen, so daß kein Faden mehr zu finden war. Ich glaube, hier fehlt vorerst noch Routine. Bei Beethoven gab es ein plötzliches Versagen des Gedächtnisses. Der Ehrgeiz, ohne Noten spielen zu wollen, raubt allen nicht ganz abgehärteten Spielern den besten Teil ihrer Persönlichkeit. — Die Pianistin Byrd Jourdan-Cutsinger leidet an einem unüberwindlichen Hange zu unrhythmischem Vortrage. Selbst das Philharmonische Orchester unter Xaver Scharwenka war dieser Eigenwilligkeit gegenüber nicht gewachsen. Im übrigen spielt die Dame recht virtuos, und so wie es aufs Publikum wirkt, das Mangel an Rhythmus und Wärme kaum jemals übel vermerkt. — Joseph Wieniawski führte mit dem Mozart-Orchester seine D-dur Symphonie auf. Das Werk steht der heute herrschenden Kompositionsrichtung ganz fern. Es ist eins der vielen solide gearbeiteten, geschmackvoll und maßvoll instrumentierten und gesund empfundenen Werke des vorigen Jahrhunderts, die auf einen immer angenehm aber nicht tiefer erregend wirken. Ähnlich ist es mit dem g-moll Konzert für Klavier. Der greise Meister bewies als Dirigent und Pianist noch erstaunliche Spannkraft und wurde mit reichem Beifall bedacht. Erna Georgi und Ellen Dalossy sangen drei Duette seiner Komposition. — In der Marienkirche führte Bernhard Irrgang die umgebaute Orgel vor. Zu diesem Zwecke hatte er drei Novitäten Berliner Komponisten gewählt: eine Passacaglia über B-A-C-H von Georg Schumann, eine Phantasie von Hugo Kaun und eine Passacaglia von Paul Ertel. Die Werke boten dem Organisten reichlich Gelegenheit, die zahlreichen Register der Orgel zu ziehen, und subtilste Klangeffekte hervorzurufen, wie auch Technik und Vortragskunst zu zeigen. Das Kaun'sche Werk zeigte stimmungsvolle Partieen. Die Konzertvereinigung des Domchors steuerte einige alte und neue Werke bei.

Hermann Wetzel

Ein Konzert des Tenoristen Rudolf Scheffler hätte um der reizlosen Stimme, mangelhaften Gesangstechnik und musikalischen Nüchternheit des Veranstalters willen lieber nicht öffentlich stattfinden sollen. Cellovorträge Heinrich Grünfelds brachten wenigstens etwas Humor und Parfüm in die Öde des Abends.

Alfred Schattmann

Leo Zelenka-Lerando führte die Harfe als Begleitungs- und als Soloinstrument vor. Seine Begleitungen sind hervorragend schön und helfen die Harfe hoffentlich bald heimisch im Konzertsaal machen, die allerdings als Soloinstrument manchen Wunsch unerfüllt läßt. Otto Nikitits ist dem Konzertgeber kein ebenbürtiger Partner. Frida Koch ist zweifellos eine ganze Persönlichkeit, die den Hörer gefangennimmt und ihn die starken Mängel ihrer Tonbildung vergessen läßt. Es wäre schade für die Kunst, wenn sie einem unausbleiblichen Ruin der Stimme nicht zuvorkäme und sich die nötige Technik nicht holte. Sind Paris und Frau Marchesi so weit? — Erna Bauer hat hübsche, angenehme Stimmmittel, die aber meist im Halse stecken bleiben und besonders der Höhe enge Grenzen setzen. Ihr Vortrag zeugt von musikalischer Intelligenz.

Richard Hähn

Emil Liepe produzierte sich als Sänger, Komponist und Rezitator. Von den zum ersten Male gesungenen Vertonungen der drei Preisballaden der „Woche" ist „Robespierre" von Hans Hermann die gelungenste. Von den drei Kompositionen des Konzertgebers läßt sich beim besten Willen keine als die schönste bezeichnen, weil sie alle gleich herzlich schlecht sind. Der Geiger Nicolas Lambinon, der mitwirkte, nimmt ein durch einen süßen, weichen Ton und durch ein elegantes, sauberes Spiel. — Gustav Kirchberg ist ein lyrischer Bariton von guter stimmlicher Qualität. Die Schulung zeigt vorläufig noch manche Mängel, so in der Behandlung der Endkonsonanten und in dem Gebrauch der Töne beim Übergang von der tiefen zur hohen Lage. Die Auffassung ist ungesucht-natürlich (manchmal wie in „Süßes Begräbnis" sogar gut), aber für Gesänge größeren Stils, namentlich für die Balladen Loewes, noch gänzlich unzureichend.

Arno Nadel

BREMEN: Von besonders Bemerkenswertem bescherten die letzten Wochen in erster Linie einen Reger-Abend, an dem der moderne Meister strengen Stils unter kläglicher Teilnahme und begeistertem Beifall mit Gertrud Fischer-Maretzki eine Liederreihe, mit unserm Kolkmeyer die „Suite im alten Stil" und mit Frau Scheile in musterhaftem Zusammenspiel das Variationenwerk über ein Beethovensches Thema zum Vortrag brachte. Ferner den feinsinnigen Hexenmeister Joan Manén, der mit gleicher Meisterschaft Mozarts D-dur Konzert und Palloffens vornehm gepfefferte Tartini-Variationen spielte. Endlich die vier neu auf-

getauchten Ouvertüren des jungen Wagner, die freilich nicht jeder zwanzigjährige Kapellmeister hätte schreiben können, die aber nach dieser Feststellung gewiß ihren Bibliotbekenschlummer für längere Zeit ungestört fortsetzen werden. Alles dies unter der Aegide der Philharmonie.

Gustav Kissling

BRESLAU: Im Orchesterverein gab es zwei interessante Aufführungen: den „Manfred" von Byron-Schumann und den „Barbier von Bagdad" von Cornelius. Beide Aufführungen, die mit Hilfe der Singakademie von statten gingen, waren bedeutsame Leistungen, die enthusiastischen Beifall hervorriefen und die Stellung des Dirigenten, Dr. Dohrn, trotz aller finanziellen Fährnisse des Orchestervereins für immer befestigt haben. Im „Manfred" sprach Ludwig Wüllner die Titelrolle mit der ihm eigenen Mischung von Intelligenz und Temperament. Anna Wüllner deklamierte die Frauenrollen und Albert Möller aus Breslau den Sprecher und die Nebenrollen. Ein Gesangsquartett (die Damen Spörei und Foerster, die Herren Rumann und Waldmann) erledigte die wenigen Soli. Die Vereinigung so vieler Rollen auf wenige Personen war der einzige dunkle Punkt der Aufführung. Im „Barbier" waren die Hauptrollen durch Jacques Urlus (Nureddin) und Johannes Messchaert (Abul Hassan) zweckmäßig besetzt. Die übrigen Partieen sangen Emma Bellwidt (Margiana), Else Bengell (Bostana), Franz Schwarz (Kalif) und Richard Fischer (Kadi). Das über Erwarten hervorragende Gelingen der konzertmäßigen Aufführung des „Barbier" ist hier um so höher anzuschlagen, als ihr im Stadttheater eine ausgezeichnete Bühnenaufführung der Oper vorangegangen war. Das „Heldenleben" von Richard Strauß wurde bei Publikum und Kritik wieder mit Zustimmung und Protest aufgenommen. — Von Pianisten ließen sich im Februar hören Sliwinski, der mit großer Bravour, aber nicht eben so großer Poesie spielte, Lamond, der seinen stärksten Erfolg mit der Appassionata hatte, und Bruno Hinze-Reinhold, ein Künstler von solidem Können. Von Geigern kamen zu uns Karl Halir, der nur mit dem zweiten Satz des Beethovenschen Violinkonzerts op. 61 zu interessieren vermochte, und der ausgezeichnete Alfred Wittenberg. Susanne Dessoir machte diesmal einen Ausflug in das Gebiet der „hohen" Kunst der Schubert, Liszt, Cornelius, Strauß und Wolf. Es ist ihr aber dringend geraten worden, schleunigst wieder zum volkstümlichen Genre zurückzukehren, wo sie die goldenen Früchte des Erfolges mühelos pflückt. Als vielversprechende Gesangstalente zeigten sich Margarete Loewe und Hendrik van Oort. — Dauernder Gunst beim Publikum erfreuen sich die volkstümlichen Mittwochkonzerte unter Hermann Behr, die Donnerstag- und die Freitagkonzerte unter Glasneck. — Viel bemerkt wurde ein Konzert des Plüddemannschen Chors, das zu den feinsten musikalischen Darbietungen der Saison gehört, ein Konzert des Spitzerschen Männergesangvereins unter Hugo Flebig und ein historisches Konzert des Bohnschen Gesangvereins unter Leitung des geistvollen Professors Emil Bohn, der in einem vorzüglichen Vortrage und darauf folgenden Chorgesängen, Liedern und Klavierstücken ein Bild von altenglischer Musik zu geben suchte.

J. Schink

DÜSSELDORF: Im Konzertsaale herrscht nach wie vor eine betrübende Ebbe. Der Musikverein gab einen eindruckslos verlaufenen Richard Strauß-Abend mit der Vorführung des Vorspiels zu „Guntram", des „Don Quixote", des sechszehnstimmigen a cappella-Chores „Der Abend", des „Heldenleben" und mit Hugo Becker als Solisten. Das folgende Konzert des Vereins galt der konzertmäßigen Wiedergabe der Oper „Gunlöd" von Cornelius in Waldemar von Baußnerns vorzüglicher Vollendung und Instrumentierung, mit Hans Vaterhaus (Suttung), William Miller (Odin), Mathilde Dennery (Gunlöd), Mets Friedmann (Hela) als Solisten. Das Werk war vorzüglich vorbereitet und trug allen Mitwirkenden viel Beifall ein. Besonders wurde Prof. Buths anläßlich seines bevorstehenden Rücktrittes als Vereinsdirigent und städtischer Musikdirektor mit Ehrungen bedacht. — Der Gesangverein bot eine anerkennenswerte Aufführung des „Judas Maccabäus" von Händel. — Anna Haasters-Zinkeisen beschloß ihre dieswinterlichen Abonnementskonzerte in würdigster Weise mit feinsinnigen Klaviervorträgen, zu denen Alexander Heinemann Balladen und Lieder in eindrucksvoller Auffassung beisteuerte.

A. Eccarius-Sieber

HALLE a. S.: Im fünften Symphoniekonzert der durch unsre wackeren „36"er verstärkten Theaterkapelle erhielt Berlioz das Wort mit seiner „Symphonie phantastique", die Eduard Mörike vortrefflich interpretierte. Als Solistin erschien Maria Ekeblad von der Berliner Hofoper und wurde nach der Elisabetharie lebhaft gefeiert. Das sechste Konzert war der Siedepunkt in der Saison: Nikisch war der Dirigent von Beethovens c-moll Symphonie, der großen Leonoren-Ouvertüre und von Wagners Tristan-Vorspiel, Waldweben und der Tannhäuser-Ouvertüre. Stürmische Begeisterung. Hans Winderstein brachte Robert Volkmanns d-moll Symphonie, Liszts „Orpheus" (ohne zweite Harfe!) und Bernhard Sekles' Serenade wirkungsvoll zur Aufführung. Als Solisten wirkten in den beiden Konzerten Paula Ucko (Weimar) mit der „Fidelio"-Arie, Alessandro Certani mit einem Violinkonzert von Nardini und Emil Sauer mit seinem e-moll Konzert und einigen Solostücken mit. — Lula Mysz-Gmeiner entzückte in einem Liederabend durch ihre seltene Vortragskunst. Ebenso erwies sich Dr. Ludwig Wüllner als der bekannte Rattenfänger. — Ferner ist von der Robert Franz-Singakademie eine zweimalige Aufführung des „Totentanz" von Woyrsch und von der Neuen Singakademie eine Händel-Zachow- und Buxtehude-Aufführung („Alt-Halle") zu verzeichnen. — Die Quartettgenossenschaft Arno Hilf-Alfred Wille-Bernhard Unkenstein-Georg Wille erquickte die Kammermusikfreunde zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens ihrer Konzerte mit je einem Beethoven-, Schubert-, Schumann- und Brahms-Abend, an denen noch die Pianisten Josef Pembaur, Fritz von Bose und Rudolf Zwintscher erfolgreich mitwirkten.

Martin Frey

HANNOVER: Im sechsten Abonnementskonzert der Königl. Kapelle sang hier zum erstenmal Valborg Svärdström, mit ihrer geschmeidigen, trefflich geschulten Sopranstimme, sowie mit ihrem ausdrucksvollen Vortrage reichen Beifall findend. An Orchesterwerken gab es unter Brucks Leitung neben Beethovens „Achter" einige wohlklingende und interessante kleinere Kompositionen von Hugo Kaun, vom Orchester mit großer Delikatesse und viel Klangschönheit vorgetragen. — Aus Anlaß des am 8. Januar gewesenen 70. Geburtstages von Max Bruch führte die Musikakademie (Dirigent: J. Frischen) dessen „Glocke" auf. Der durch den „Männergesangverein" auf 400 Mitwirkende verstärkte Akademie-Chor bildete mit dem Königl. Orchester ein imposantes, wohldiszipliniertes Ensemble. Die Soli wurden gesungen von Frau Cahnbley-Hinken, Ella Gmeiner, Tenorist Lippmann und Baritonist Strathmann. Den Beschluß des wohlgelungenen Konzertes machte Frischens „Frühlingsreigen" für Chor und Orchester.

L. Wuthmann

KARLSRUHE: Der junge, unter der künstlerischen Leitung des Hofkirchenmusikdirektors Max Brauer stehende „Bachverein" erwirbt sich durch die Aufführung wenig bekannter klassischer Chorwerke ein großes Verdienst. Im siebenten Konzert brachte er die wunderbar innige Sterbekantate „Weinen, Klagen", den gewaltigen Actus tragicus von J. S. Bach, sowie die sehr wohlklingende Kantate „Alles was ihr tut" des großen Orgelmeisters Buxtehude. Auf dem Programm des achten Konzerts stand eine Anzahl Mozartscher Kirchenmusikwerke, die einen überraschenden Blick in des Meisters Kunstschaffen während seiner Tätigkeit als fürstbischöflicher Kapellmeister zu Salzburg gewährten. Das im neunten Konzert zur Wiedergabe gebrachte, selten gehörte Händelsche Oratorium „Athalia", das mit seinen wirksamen Chorsätzen, der Gegensätzlichkeit der Stimmungen und der Art der musikalischen Einkleidung als sehr wirksam sich erwies, reihte sich den im Vorjahre gebrachten, ebenso unbekannten Oratorien „Theodora" und „Semele" würdig an. Max Brauers Feingefühl und seine hervorragende Vertrautheit mit der klassischen Musik bürgen stets für stilechte Aufführungen.

Franz Zureich

KOPENHAGEN: So hoch gehen jetzt wieder die Konzertwogen, daß einige darin ertrinken müssen. Wir sind allmählich ungefähr auf derselben Höhe, was die Zahl der Konzerte betrifft, wie etwa Dresden, Leipzig und ähnliche Städte; aber unser Publikum hat leider weder das Interesse noch die Leistungsfähigkeit wie in den genannten Städten. Unglücklicherweise bekommen unsere fremden Gäste solches zu fühlen; traurig war es z. B., daß die vortreffliche Sängerin Elena Gerhardt, die uns in blühendster Fülle ihrer Stimme und Persönlichkeit besuchte, vergebens mit den Verhältnissen kämpfte. Selbst der Kopenhagener Liebling, Ernst v. Dohnányi, der schöner wie je spielte, litt unter ihnen.

William Behrend

MAGDEBURG: Einen bedeutenden künstlerischen Erfolg hatten das städtische Orchester, der Krug-Waldsee-Chor und verbündete Gesangvereine mit einer Aufführung der Neunten Symphonie Beethovens, der Schumanns letztes Drittel der „Faust"-szenen voranging. Das Konzert war auf die Basis billiger Eintrittspreise gestellt, der große Saal des Fürstenhofes mit einer andächtigen Menge überfüllt, der Beifall allgemein. — Im letzten Stadttheater-Symphoniekonzert sang Ellen Gulbransen, im Kaufmännischen Verein das Terzett der Geschwister Koch. Der Tonkünstlerverein schwang sich mit einem Brahmsabend: Quintett No. 2, op. 111, Sonate für zwei Klaviere (in f-moll, Originalfassung) auf eine weithin sichtbare Höhe; die Herren Fritz Kauffmann und Fritz Wilke, das Quartett des Vereins und Otto Süße-Berlin erwarben sich um den Abend Verdienste. Von den übrigen musikalischen Darbietungen seien ein Max Gießwein-Liederabend und der Volksliederabend Sven Scholanders erwähnt.

Max Hasse

MAILAND: Der blinde Gennaro Fabozzi spielte in zwei Klavierabenden glänzend zwei Polonaisen und einige feurige Etüden von Chopin; für Beethoven fehlt ihm die Ruhe der Auffassung. — Der kleine Miecio Herzowski brachte Mozart, Chopin und Liszt in anständiger Ausführung. Man sagt, er sei ein Wunderkind — heutzutage ist es kein Wunder mehr, wenn 12—13jährige Knaben gut Klavier oder Geige spielen. — Ein hervorragendes Geigentalent ist Giovanni Gbitbi; er ist noch kein fertiger Meister, wird es aber bald sein. — Jüngst gab der Pariser Direktor Gabriel Fauré ein Konzert mit eigenen Werken. Das Programm umfaßte das Klavier-Quartett op. 30, die Violinsonate in A-dur und 13 Lieder. Er ist keine Persönlichkeit; seine Musik bewegt sich zwischen Mendelssohn und Schumann, aber sie ist flott, elegant und temperamentvoll. Das Scherzo der Sonate ist rhythmisch ein prächtiges Stückchen. Die Lieder atmen fast immer eine still-romantische Stimmung. Die Ausführung durch Fauré (Klavier), das Quartett Capet und Frau Debogis-Bohy (Sopran) war ausgezeichnet.

Johann Binenbaum

MAINZ: Mit einer gut vorbereiteten, in allen Teilen wohlgelungenen Aufführung der „Jahreszeiten" führte sich Otto Naumann aus Dresden, der neue Dirigent der Liedertafel, aufs vorteilhafteste ein. Herr Naumann erwies sich als ein tüchtiger, erfahrener Dirigent, der warmes Empfinden mit bemerkenswerter musikalischer Intelligenz verbindet und namentlich den Orchesterpart zu hervorragender Bedeutung zu erheben wußte. Die Solopartieen hatten durch Eva Leßmann (Berlin), sowie die Hofopernsänger Wolf und Stephany aus Darmstadt beste Vertretung gefunden. — Die Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters unter Hofrat Steinbach brachten als Novitäten die Regerschen „Variationen", deren Vorführung allseitigem, lebhaftem Interesse begegnete, Sgambati's D-dur Symphonie und die merkwürdigerweise hier bisher unbekannte Haydn-Symphonie „Le midi". An Gästen begrüßten wir Henri Marteau, der mit dem Beethovenkonzert einen außergewöhnlich starken Erfolg erzielte, Hermine Bosetti aus München, sowie Wilhelm Backhaus und Fritz Hirt. Der junge Violinist

L. Lossy, der letzte und jüngste Schüler A. Wilhelmjs, der sich im Philharmonischen Verein mit dem Mendelssohnkonzert reichen Beifall erwarb, blieb mit seiner Leistung erheblich hinter den gehegten Erwartungen zurück.

Fritz Keiser

PRAG: Die Flut der Konzerte plätschert in Wellen, aber mit ermüdender Eintönigkeit. Man hört viel, auch Gutes, aber immer dasselbe. Das Hauptereignis waren Regers Hillervariationen in trefflicher Wiedergabe durch die tschechische Philharmonie (Dirigent: Dr. Zemanek). Sie mußten in einem nächsten Konzert wiederholt werden. Desselben Komponisten „Serenade" mutete im deutschen Philharmonischen Konzert (unter Bodanzky) etwas trocken an. Immerhin hat sich Reger nun auch bei uns durchgesetzt. Solisten kamen und gingen: Elena Gerhardt enttäuschte als Wolfsängerin nach der Seite des geistigen Ausdrucks; Frau Kwast-Hodapp, Bricht-Pyllemann, Huberman, Sarasate, Ondricek usw. spielten bzw. sangen auch bei uns ihr Repertoire, ohne uns irgendwie neue, bedeutende Eindrücke zu vermitteln. Ein Schubertabend (Dirigent Dr. Keußler) des Singvereins zog wenig Bekanntes ans Licht, doch soll der Auswahl die glückliche Hand gefehlt haben.

Dr. Richard Batka

PRETORIA: Die anmutige Hauptstadt Transvaals bietet zwar nicht so viel Musik wie ihre bedeutend größere und lebhaftere Schwesterstadt Johannesburg, aber bessere. Großes Verdienst ist dem hier ansässigen holländischen Geiger Henri ten Brink zuzuschreiben, der alljährlich eine Serie von Kammermusik-Abenden veranstaltet, in denen nur die alten Meister oder die allerbesten der modernen zu Worte kommen.

M. von Trützschler

ST. PETERSBURG: Ein nicht unwichtiges musikalisches Ereignis war die Eröffnung der in ihr zwanzigstes Jahr gehenden Beljajew-Konzerte. Diese sogenannten „Russischen Symphoniekonzerte", die schon so manches große Tonwerk der jungrussischen Komponisten aus der Taufe gehoben haben, bildeten in früheren Jahren eine ganz einzige Konzerterscheinung, indem sie beständig durch Abwesenheit des Publikums glänzten. In dieser Saison scheint das Publikum endlich anzufangen, großes Interesse für diese Konzerte zu zeigen; das bewies der stark besetzte große Konservatoriumssaal an den beiden ersten Abenden, an denen wir folgende Novitäten zu hören bekamen: eine Suite für Gesang (Frl. Petrenko) und Orchester von Strawinski, „Faun und Hirtin" benannt (nach Puschkin), eine symphonische Dichtung „Mzyri" (nach Lermontow) von Senilow, eine Festouvertüre von Malischewski und Introduktion und Hochzeitsmarsch aus einer neuen Oper von Rimsky-Korssakow. Felix Blumenfeld, der geistvolle Leiter dieser Konzerte, bereicherte noch die Orchesterprogramme mit Borodin's Es-dur Symphonie, Glazounow's „Das Meer" (dem Andenken R. Wagners gewidmet) und der im Jahre 1886 komponierten zweiten Symphonie op. 16, einem durch bedeutenden Gedankeninhalt wie durch thematische Kunst fesselnden Werk. Gleichzeitig machte Leonid Kreutzer sein erstes hiesiges Debüt nach Absolvierung unseres Konservatoriums und dokumentierte sich in seinen Vorträgen: cis-moll Konzert von Rimsky-Korssakow und b-moll Sonate von Glazounow, als technisch hervorragenden, temperamentvollen Pianisten. Warum der junge Künstler einen tonlosen amerikanischen Flügel spielte, statt sich eines klangschönen von Schröder zu bedienen, ist unverständlich. — Gottfried Galston, der sich an zwei Klavierabenden hören ließ, gehört ohne Frage zu den interessanten pianistischen Neubekanntschaften; er ist ein ernster, eigenartiger Pianist, der insbesondere im Vortrage Bachscher und Brahmsscher Kompositionen Großes leistet.

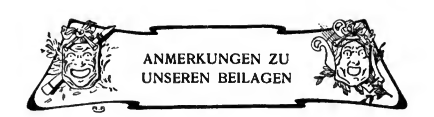
Bernhard Wendel

WIESBADEN: Der Cäcilien-Verein unter Kogel hatte mit Pierné's „Kinder-Kreuzzug" einen guten Zug getan. Das effektvolle Werk und — die Mitwirkung von ganz „Jung-Wiesbaden" hatten das Interesse mächtig angeregt. Noch zwei andere französische Meister kamen in den Kurhaus-Konzerten zu Ehren: Chabrier mit seinem stimmungsvollen „Gwendoline"-Vorspiel und Saint-Saëns mit der selten gehörten, Lisztschen Sternen nachstrebenden c-moll Symphonie. — Zwei hierorts neue Erscheinungen ragten aus der Pianistenarmee hervor, die uns im Lauf der Saison bestürmte: Celeste Chop-Groenevelt — ihr edelreifes Spiel erschien tongewordene Poesie — und Elisabeth Bokemeyer, die im Gefühl gesicherter Virtuosität voll jugendlichen Wagemutes nach den höchsten Zielen greifen darf.

Prof. Otto Dorn

ZITTAU i. S.: Leider konzentriert sich das musikalische Leben unserer Stadt nur auf den Konzertsaal, obwohl bei einer wohlhabenden Stadt von rund 35000 Einwohnern eine ständige gute Operntruppe durchaus kein unbescheidener Wunsch wäre. Die Künstlerkonzerte von Graun entschädigten diesmal einigermaßen für dieses Manko. So hörten wir von dem Görlitzer Eibenschütz-Orchester vereint mit dem Stadtorchester Strauß' „Tod und Verklärung", aus „Tristan": Vorspiel und Liebestod, sowie die „Pathetische Symphonie" von Tschaikowsky. Dr. Wüllner rief in einem Liederabend heiße Begeisterung hervor. Ebenso das Brüsseler-Streichquartett (Glazounow, Beethoven, Schubert). — Der Konzertverein brachte das vortreffliche Holländische Trio und führte erstmalig Wagners „Polonia"-Ouvertüre auf. Mit prächtigen Stimmitteln gefiel Eva Knoch vom Braunschweiger Hoftheater. Im übrigen hatte der Verein wenig Glück. — Einige sehr genußreiche Kammermusik-Abende veranstaltete wieder Karl Thiessen (Klavier). Besonders hervorgehoben seien der Geiger Issay Barmas und Meta Mehrtens (Dresden), die insbesondere als Griegsängerin sehr gefiel. — In den Konzerten der beiden hiesigen Kapellen ernteten reichen Beifall Henri Petri (Dresden) mit Mozarts 7. Violinkonzert und — ein gern gesehener Gast — Magdalene Seebe von der Dresdner Hofoper. Aufgeführt wurden u. a. L. Thuilles prächtige „Romantische Ouvertüre", Dvořaks Symphonie „Aus der neuen Welt", Raffs „Waldsymphonie". — Leider eine viel zu hohe Aufgabe hatte sich der Gesangverein „Orpheus" mit der Aufführung einzelner Teile des „Parsifal" gestellt.

-u-



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Von den beiden Porträts **Carl Goldmarks** stellt das eine den Meister im Alter von 30 Jahren dar, das andere ist nach einer photographischen Aufnahme aus der allerletzten Zeit gefertigt. Als Probe seiner Notenschrift bieten wir in **Faksimile** die erste Seite seines Liedes „Der Knecht“, das dem vorliegenden Heft als Musikbeilage beigegeben ist.

Die Reihe der von uns bereits veröffentlichten bildlichen Darstellungen **Gustav Mahlers** (es sei hier nur an die wundervolle Radierung von Emil Orlik erinnert, Jahrgang IV, Heft 4) vervollständigen wir heute durch zwei weitere Bilder: durch ein außerordentlich charakteristisches, sprechend ähnliches **Porträt**, ein wahres Meisterwerk der photographischen Kunst, und durch einen **Schattenriß**, den Künstler als Dirigenten darstellend, von dem unsern Lesern wohlbekannten Wiener Silhouettenschneider Dr. Otto Böhler.

Die beiden folgenden Blätter bringen die Porträts zweier jüngst aus dem Leben geschiedenen, um die Bayreuther Sache hochverdienten Männer: von **Emil Heckel** und von **Josef Sucher**. (Vgl. über diesen die „Totenschau“ des letzten Heftes.) Mit dem am 30. März in Mannheim verstorbenen Begründer des ersten Wagner-Vereins, Emil Heckel, ist ein agitatorisches Talent ohnegleichen dahingegangen. Unermüdlich war er in dem Bestreben tätig, immer neue finanzielle Kräfte für die Verwirklichung des Bayreuther Gedankens, für den Bau des Festspielhauses zu gewinnen. Die Briefe Wagners an Heckel (sie finden sich vollzählig in den bei Schuster & Loeffler erschienenen „Bayreuther Briefen“) gewähren einen tiefen Einblick in das innige Verhältnis, das Heckel mit dem Hause Wahnfried verband.

Die Notenbeilage dieses Heftes bildet die erste Veröffentlichung des Liedes „Der Knecht“, nach dem Gedicht von J. J. David, für eine Singstimme und Klavier von **Carl Goldmark**.



Für die Zurücksendung **unverlangter** oder **nicht angemeldeter** Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

NEUE OPERN

Johann Binenbaum: „Die etrurische Vase“, nach der Erzählung gleichen Namens von Prosper Mérimée.

OPERNREPERTOIRE

Köln: Der Kölner Festspielverein teilt jetzt unter endgültiger Verzichtleistung auf Leroux' Oper „Le Chemineau“ folgendes Programm für die diesjährigen Festspiele im Opernhause mit: Für den ausfallenden „Landstreicher“ wird „La vie de Bohême“ von Puccini gegeben, und zwar durch die Gesellschaft des Théâtre de la Monnaie in Brüssel. Die Aufführungen bringen nunmehr am 11. Juni: „Tristan und Isolde“ (Dirigent: Prof. Arthur Nikisch-Leipzig, Spielleiter: Prof. Anton Fuchs-München); 14. Juni: „Die Hochzeit des Figaro“ (Dirigent: General-Musikdirektor Fritz Steinbach-Köln, Spielleiter: Prof. Fuchs); 18. Juni: „Die Meistersinger von Nürnberg“ (Dirigent: Generalmusikdirektor Felix Mottl-München, Spielleiter: Prof. Fuchs); 21. Juni: „La vie de Bohême“ (Dirigent: Sylvain Dupuis-Brüssel, Spielleiter: Generalregisseur Deheer-Brüssel); 24. Juni: „Pelléas et Mélisande“ von Claude Debussy. Dupuis und Deheer); 29. Juni: „Falstaff“ von Verdi (Dirigent: der Oberleiter der Kölner Oper Otto Lohse, Spielleiter: Oberregisseur Alexander d'Arnals-Köln). Für Frau Gadski-Tauscher, deren ausgezeichnete Gräfin in „Figaros Hochzeit“ von den früheren Festspielen noch unvergessen ist und die man in der Rolle wiedersehen sollte, wird, wie es heißt, jetzt Lola Artôt de Padilla von der Komischen Oper in Berlin eintreten. Die Mélisande singt Miß Mary Garden aus Paris, die Mimi in der Vie de Bohême Mademoiselle Yvonne de Tréville.

München: Für die Richard Wagner- und Mozart-Festspiele, die heuer in der Zeit vom 1. August bis 14. September im Prinzregententheater und im Königlichen Residenztheater stattfinden, werden die Namen der Künstler nachstehend bekanntgegeben: die Damen: Viktoria Blank (München), Hermine Bosetti (München), Charlotte Brunner (München), Emmy Burg-Zimmermann (München), Marie Burk-Berger (München), Sophie David (Köln), Zdenka Faßbender (München), Maude Fay (München), Ella Gmeiner München), Irene von Fladung (München), Frieda Hempel (Berlin), Louise Höfer (München), Irma Koboth (München), Betty Koch (München), Berta Morena (München), Thila Plaichinger (Berlin), Marg. Preuse-Matzenauer (München), Ella Tordek (München), Lisbeth Ulbrig (München), Marie Wittich (Dresden); die Herren: Alfred Bauberger (München), Paul Bender (München), Hans Breuer (Wien), Dr. Otto Briesemeister (Berlin), Fritz Brodersen (München), Alois Burgstaller (New York), Jean Buysson (München), Fritz Feinhals (München), Maximilian Felmy (München), Joseph Geis (München), Max Gillmann (München), Hermann Gura (Schwerin), Otfried Hagen (München), Sebastian Hofmüller (München), Heinrich Knote (München), Ernst Kraus (Berlin), Dr. Kuhn (München),

Robert Lohfing (München), Emmerich Schreiner (München), Georg Siegiitz (München), Leo Slezak (Wien), Dr. Raoul Walter (München), Clarence Whitehill (Köln), Desider Zador (Berlin). — Die vollständigen Besetzungspläne sind durch die Generalagentur, Reisebureau Schenker & Co., München, Promenadeplatz 16, durch die auch die Billette zu beziehen sind, kostenfrei erhältlich.

KONZERTE

Berlin: Die Singakademie hat für den nächsten Winter folgende Aufführungen in Aussicht genommen: 30. Okt. Händel (Messias); 22. Nov. Bach (Kantaten), Mozart (Requiem); 11. Dez. Feier von Zelters 150. Geburtstag; 22. Dez. Bach (Weihnachts-Oratorium); 29. Jan. Mendelssohn (Elias); 19. März Georg Schumann (Ruth); 6. April Bach (Johannes-Passion); 8. April Bach (Matthäus-Passion); 9. April Bach (Matthäus-Passion). Außer diesen Veranstaltungen ist zur Feier von Haydns 100. Todestag im Mai 1909 ein größeres populäres Musikfest geplant, bestehend in Aufführungen der „Schöpfung", der „Jahreszeiten", eines Kammermusik- und eines Symphoniekonzertes.

Falkenstein i. V.: Am Sonntag Laetare veranstaltete Paul Gerhardt, Organist der Marienkirche zu Zwickau i. S., ein Orgelkonzert, in dem Kompositionen von Buxtehude, Kerll, Bach, Franck, Widor, Brahms, Liszt und Gerhardt zum Vortrag kamen.

Geestemünde: Der Gesangverein brachte unter Leitung von Fritz Higgen den „Messias" zur Aufführung. Orchester: Matrosen-Artillerie-Kapelle. Solisten: Charlotte Rechtern (Goslar), Liesel Gerdes (Geestemünde), Ludwig Lampe (Bremerhaven), Max Rothenbücher (Berlin).

Leipzig: Ihre Mitwirkung zum Bachfest, 16. bis 18. Mai, haben u. a. fest zugesagt: Jeannette Grumbacher-de Jong, Maria Philippi, Ludwig Hess, Emil Pinks, Arthur van Eweyk, Henri Marteau, Max Reger, Organist Gustav Knak. Außer der „Matthäus-Passion" werden bei diesem Bachfest noch folgende Chorkompositionen aufgeführt: die Motetten: „Jesu, meine Freude" und „Singet dem Herrn"; die Kantaten: „Es ist euch gut, daß ich hingehe", „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe", „Mein liebster Jesu ist verloren", „Wie schön leuchtet der Morgenstern" und das „Magnificat". Aus dem reichen Schatz der Kammermusikwerke J. S. Bach's sind folgende Kompositionen zur Wiedergabe erwählt worden: Sonate (h-moll) für Flöte und Klavier, Sonate (f-moll) für Violine und Klavier, Sonate (d-moll) für Violine allein und die Kammerkantate: „Weichet nur, betrübte Schatten". Außerdem werden eine ganze Reihe von Orgelkompositionen in der Festmotette, in dem Festgottesdienst und in dem Orgelkonzert von Adolf Hamm zu Gehör gebracht werden. — Meldungen zur Teilnahme an dem Feste nehmen Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstraße 36, entgegen.

Sondershausen: Der hiesige Cäcilienverein unter Leitung von P. Gremeis führte am 3. April die Matthäuspassion in der Trinitatiskirche mit großem künstlerischen Erfolge auf.

Unter den Solisten ragte der lyrische Tenor der Dresdener Hofoper Georg Grosch durch besonders geist- und gemütvolle Wiedergabe der Evangelistenpartie hervor. Vorzügliche Leistungen boten auch Kammersänger Albert Fischer (Baß) und Julia Rahm-Rennebaum (Alt). Die fürstliche Hofkapelle führte den instrumentalen Teil aus.

Stuttgart: Der Tonkünstler-Verein veranstaltete im Vereinsjahr 1907 sechs Matineen. In der ersten trug Anna Zinkeisen „Deutsche Volkslieder" zur Laute und Guitarre vor. Die zweite war dem Andenken Edvard Griegs gewidmet (Sonate No. 1 für Klavier und Violine; Ballade für Klavier op. 24; Lieder). In der dritten kamen u. a. Kompositionen von Franck, Dvorak, Brüll und Schumann zum Vortrag. Die vierte brachte, unter Mitwirkung des Komponisten, Werke von Arnold Mendelssohn (Lieder; Gesänge für Altstimme und Violine mit Orgel), die fünfte solche von Karl Reinecke (Klavier-Trio op. 230; Gesänge; Trio op. 188; La belle Grisélidis). In der sechsten kamen zu Gehör: J. Waghalter (Sonate für Klavier und Violine op. 5; Rhapsodie für Violine op. 7), Franz (Lieder), Volkmann (Trio op. 5). Ferner fanden Vorträge statt von Georg Capellen über „Exotische Rhythmik, Melodik und Tonalität als Wegweiser zu einer neuen Kunst" mit anschließender Aufführung exotischer Musik und von Dr. Hermann Abert über „Herzog Karl und die Oper".

Worms: Ein Carl Loewe-Fest veranstalten am 3. Mai der Evangelische Kirchengesangverein und der Philharmonische Verein unter Leitung von Prof. Diepe. Das ganz in Vergessenheit geratene Oratorium „Hiob" soll nach 50jährigem Schlummer zu neuem Leben erweckt werden.

TAGESCHRONIK

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) veröffentlicht soeben ihren Geschäftsbericht für das Jahr 1907, aus dem hervorgeht, daß die Anstalt eine überraschend erfreuliche Entwickelung genommen hat. Für das verflossene Jahr werden über 100000 Mk. Aufführungshonorare an die bezugsberechtigten Komponisten, Verleger und Textdichter verteilt. Die Belastung der eingegangenen Gebühren mit Verwaltungskosten beläuft sich nunmehr auf 25% gegen 40% im ersten Jahr (1904). Seit ihrem Bestehen hat die Anstalt im ganzen über 252000 Mk. an die Bezugsberechtigten ausbezahlt. Die Genossenschaft vertritt die Aufführungsrechte von 295 Komponisten und 70 Verlagsfirmen, sowie die Rechte aller Mitglieder der Wiener und Pariser Autorengesellschaft. In der Hauptversammlung wurde der Vorstand der Genossenschaft in seiner bisherigen Zusammensetzung: Dr. Richard Strauß, Friedrich Rösch, Philipp Rüfer, Engelbert Humperdinck und Georg Schumann, wiedergewählt.

Musik-Fachausstellung zu Leipzig. Vom 1. bis 15. Juni 1909 wird in den Gesamträumen des Krystall-Palastes zu Leipzig der

Zentral-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine seine zweite große Musik-Fachausstellung veranstalten. Der Reinertrag soll wie bei der ersten, die in Berlin stattfand, den Wohltätigkeitskassen des Zentral-Verbandes überwiesen werden. Auch die Leipziger Ausstellung wird dem Zwecke dienen, die Hilfsmittel zur Erlernung und Ausübung der musikalischen Kunst in der erreichbaren Vollständigkeit zu zeigen. Die Instrumente der Vergangenheit und der Gegenwart, Methoden der Herstellung und die dazu nötigen Werkzeuge und Maschinen, Literatur, Notendruck und Stich, bewährte und nicht bewährte Verbesserungen, sowie Neuerfindungen sollen in geordneter und anschaulicher Weise vorgeführt werden.

Die Leipziger Musikhandlung Breitkopf & Härtel hat anläßlich des fünfundzwanzigjährigen Bestehens ihres Brüsseler Zweighauses eine interessante Festschrift erscheinen lassen, die auch ein vollständiges Verzeichnis der verlegten Werke belgischer Komponisten enthält.

Der Vertrag zwischen den Hoftheaterintendanten von Koburg-Gotha und Meiningen, nach dem bis zum Wiederaufbau des Meininger Theaters die Meininger abwechselnd im Koburger und im Gothaer Hoftheater spielen werden, ist perfekt geworden.

Das Weiterbestehen der Pariser Volksoper im Gaité-Theater ist gesichert. Die Konzession der Herren Isola wurde kürzlich auf zehn Jahre verlängert.

Die berühmte Orgel der St. Marienkirche in Berlin, die im Jahre 1722 von Joachim Wagner erbaut wurde, ist von der Hoforgelbaufirma W. Sauer in Frankfurt a. O. in den letzten Monaten einem durchgreifenden Umbau unterzogen worden. Das Werk ist im Laufe der Jahrhunderte mannigfachen Veränderungen unterworfen worden; so ließ der bekannte Abt Vogler im Jahre 1800 nach seinem Simplifikationssystem die Orgel verunstalten, bis sie Buchholz 1828 wieder in der alten Form herstellte. 1893/94 bauten Schlag und Söhne in Schweidnitz nach Otto Dienels Plänen das Werk um. Jetzt ist die Orgel mit den neuesten Errungenschaften der Orgelbautechnik versehen und stellt eins der schönsten Orgelwerke Deutschlands dar. Der wundervolle Orgelprospekt (Barock), der gleichfalls aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts stammt, ist durch den Kunstmaler Kutschmann restauriert worden.

Domorganist Ernst Dieckmann in Verden (Aller), mit den Vorarbeiten zu einem Niedersächsischen Tonkünstler-Lexikon der Neuzeit (seit 1800) beschäftigt, bittet Interessenten aus Hannover, Braunschweig, Oldenburg, Schleswig-Holstein und den Hansestädten um gütige Unterstützung durch entsprechende Mitteilungen.

Dr. Richard Strauß ist von der Königlichen Kapelle in Berlin mit Genehmigung der Königlichen Generalintendantur zum Dirigenten der Symphonie-Konzerte gewählt worden. Die Königliche Kapelle hat vorläufig einen dreijährigen Vertrag mit Dr. Strauß abgeschlossen, der sich jedoch vorbehalten hat, sich im nächsten Winter noch für zwei bis vier Konzerte durch eine geeignete Kraft vertreten zu lassen, falls es ihm nicht gelingen sollte, größere, bereits

angenommene auswärtige Engagements noch rückgängig zu machen. Das Programm der nächsten Saison wird dem Vernehmen nach außer einigen Symphonieen von Mozart, Haydn und anderen Klassikern sämtliche neun Symphonieen von Beethoven enthalten.

Ignaz Paderewski ist zum Direktor des Warschauer Konservatoriums ernannt worden.

Kammersänger Emil Gerhäuser in München ist an Stelle Dr. Löwenfelds zum Oberregisseur der Stuttgarter Hofoper ernannt worden.

An Stelle des nach Hamburg berufenen Musikdirektors Elbenschütz ist Kapellmeister Jüttner von Montreux zum Dirigenten des Görlitzer Stadtorchesters gewählt worden.

Die Leitung der Konzerte des Rühlschen Gesangvereins in Frankfurt a. M. wird an Stelle des seitherigen Dirigenten, Prof. Siegfried Ochs von Berlin, Prof. Eberhard Schwickerath aus Aachen übernehmen.

Maximilian Schwedler, Mitglied des Theater- und Gewandhausorchesters, ist als Lehrer des Flötenspieles an das Königliche Konservatorium der Musik zu Leipzig verpflichtet worden.

Unser geschätzter Mitarbeiter, Dr. Leopold Hirschberg, hält während des Frühjahr-Quartals an der Humboldt-Akademie in Berlin folgende Vorlesungen: 1. Die Münchener Mozart-Festspiele. Mit Erläuterungen am Klavier und durch Gesang. (Dorotheenstädtisches Real-Gymnasium.) Acht Stunden. Beginn: 28. April. 2. Franz Schuberts Gesangswerke (Schluß). (Falk-Realgymnasium.) Mit gesanglichen Erläuterungen. Halbzyklus vier Stunden. Beginn: 22. April. 3. Bayreuth 1908. I. Teil. Mit Erläuterungen am Klavier und durch Gesang. (Falk-Realgymnasium.) Acht Stunden. Beginn: 22. April. 4. Bayreuth 1908. II. Teil. Mit Erläuterungen am Klavier und durch Gesang. (Architekten-Haus.) Doppelzyklus. Beginn: 22. April.

Der „Deutsche Reichsanzeiger" in Berlin veröffentlicht folgende Bekanntmachung, betreffend die Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staatsstipendien für Musiker: „Am 1. Oktober cr. kommen zwei Stipendien der Felix Mendelssohn-Bartholdyschen Stiftung für befähigte und strebsame Musiker zur Verleihung. Jedes derselben beträgt 1500 Mk. Das eine ist für Komposition, das andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Zur gleichen Zeit erfolgt die Verteilung der Zinsen eines von den Verwandten des Generalmusikdirektors Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy, den Herren Geheimen Kommerzienrat Ernst von Mendelssohn-Bartholdy und den Bankiers Robert und Franz von Mendelssohn, zum Andenken an die 50. Wiederkehr des Todestages des Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy geschenkten Kapitals von 30000 Mk. und die Bewilligung von Unterstützungen aus den Zinserträgen eingetretener Ersparnisse der Stiftung. Die Verleihung der Stipendien und Unterstützungen geschieht an Schüler der in Deutschland vom Staate subventionierten Ausbildungsinstitute ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. Bewerbungsfähig ist nur derjenige, welcher mindestens ein halbes Jahr Studien an einem der genannten Institute gemacht hat. Ausnahmsweise können preußische Staatsangehörige, ohne daß sie diese

Bedingungen erfüllen, ein Stipendium oder eine Unterstützung empfangen, wenn das Kuratorium für die Verwaltung der Stipendien auf Grund eigener Prüfung ihrer Befähigung sie dazu für geeignet erachtet. Die Stipendien werden zur Fortbildung auf einem der betreffenden, vom Staate subventionierten Institute erteilt, das Kuratorium ist aber berechtigt, hervorragend begabten Bewerbern nach Vollendung ihrer Studien auf dem Institute ein Stipendium für Jahresfrist zu weiterer Ausbildung (auf Reisen, durch Besuch auswärtiger Institute usw.) zu verleihen. Auch die Gewährung von Beihilfen und Unterstützungen erfolgt nur an Schüler der in Deutschland vom Staate subventionierten Ausbildungsinstitute oder an solche, welche Schüler eines dieser Institute gewesen sind, ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität nach dem freien Ermessen des Kuratoriums. Sämtliche Bewerbungen nebst den Nachweisen über die Erfüllung der oben gedachten Bedingungen und einem kurzen, selbst geschriebenen Lebenslauf, in welchem besonders der Studiengang hervorgehoben wird, sind nebst einer Bescheinigung der Reife zur Konkurrenz durch den bisherigen Lehrer oder dem Abgangszeugnis von der zuletzt besuchten Anstalt bis einschließlich den 1. Juli cr. an das Kuratorium der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stipendien, Charlottenburg 2, Fasanenstraße No. 1, einzureichen. Später eingehende Gesuche können nicht berücksichtigt werden. Den Bewerbungen um das Stipendium sowie um Unterstützungen für Komponisten sind eigene Kompositionen nach freier Wahl, unter eidesstattlicher Versicherung, daß die Arbeit ohne fremde Beihilfe ausgeführt worden ist, beizufügen. Die Verleihung des Stipendiums und der Unterstützungen für ausübende Tonkünstler erfolgt auf Grund einer am 29. und 30. September cr. in Charlottenburg durch das Kuratorium abzuhaltenden Prüfung. Charlottenburg, den 1. April 1908. Der Vorsitzende des Kuratoriums. I. V.: Schulz."

Vor kurzem ging uns der 5. Jahrgang 1908 des von Dr. Hugo Botstiber herausgegebenen „Musikbuch aus Österreich" zu (Carl Fromme, Wien und Leipzig). Das vortrefflich redigierte Nachschlagewerk enthält neben einer „Musikalischen Chronik" und einer „Musikalischen Statistik", die über alles Wissenswerte in bequemer, übersichtlicher Weise unterrichten, drei wertvolle, musikwissenschaftliche Aufsätze: „Franz Schuberts einstimmige Lieder nach österreichischen Dichtern" von Ludwig Scheibler. (Sonderdrucke dieser Arbeit sind, wie uns der Verfasser mitzuteilen bittet, von ihm gegen Einsendung von Mk. 0,50 zu beziehen. Adresse: Bonn, Brückenstraße 12). Ferner: „Karl Filtsch" von Richard Heuberger und „Brahms' letzte Tage" von Richard v. Perger.

Das von dem Konzertbureau Emil Gutmann in München herausgegebene „Konzert-Taschenbuch für die Saison 1908/1909" (Erster Jahrgang) enthält außer einem reichhaltigen Kalendarium, sowie praktischen Notizen über Konzertsäle u. a. einen übersichtlichen „Wegweiser zur Musikliteratur", ferner, „Geburtsdaten von Tondichtern und Dirigenten der Gegenwart".

Außerdem findet sich in dem geschmackvoll ausgestatteten Büchlein folgende lesenswerte Artikel: Edgar Istel: „München als Musikstadt", Rudolf Louis: „Die Münchener Konzert-Saison 1907/1908", Hans Pfitzner: „Die Verpöbelung des Lebens in Geräuschen", Felix Weingartner: „Humoristische Momente".

Im nicht-redaktionellen Teile des 2. April-Heftes des VII. Jahrganges der „Musik" sind unberechtigterweise drei Berliner Konzert-Besprechungen von Herrn Wolfgang Simon ohne unser Wissen zum Abdruck gelangt. Herr Simon ist vom Verlage unserer Zeitschrift als Annoncen-Akquisiteur verpflichtet und hat mit dem redaktionellen Teil und mithin auch mit der Kritik in der „Musik" nichts zu schaffen. Er vertritt lediglich den Reklame- und Annoncenteil unserer Zeitschrift. Wir haben Vorsorge getroffen, daß derartige Veröffentlichungen in Zukunft nicht wieder in die Spalten der „Musik" lanciert werden können. Mit dieser Klarstellung greifen wir der Beantwortung etwa an uns gelangender Anfragen vor. Die Redaktion der „Musik"

EINGESANDT

Zu den „Beethoveniana" im Beethovenheft der „Musik". Im jüngst ausgegebenen fünften Beethovenheft der „Musik" bespricht Herr Kalischer zwei meiner Bücher auf dem Gebiet der Beethovenforschung. Ich beanspruche eine Berichtigung der Stelle, daß ich angeblich „nicht drei Zeilen von Beethovenoriginalen diplomatisch getreu wiedergeben kann". Viele, sehr viele meiner Veröffentlichungen beweisen das Gegenteil. — Eine weitere Berichtigung betrifft den Angriff auf die Echtheit des Beethovenbriefes in Emerich Kastners Besitz. Der Brief ist echt, weil er äußerlich und innerlich nicht den mindesten Angriffspunkt für Zweifel bietet, weil er vollkommen zu allem paßt, was man über Beethoven und seine Briefe weiß. Herr Kalischer hat es nicht einmal versucht, einen Beweis für die Unechtheit zu führen. Seine Behauptung ist rein aus der Luft gegriffen. Wie ich von Kastner bestimmt erfahre, hat sich Kalischer nicht die mindeste Mühe gegeben, das Original zu Gesicht zu bekommen und es zu prüfen. Braucht man noch weiteres, um es lächerlich zu finden, wenn Kalischer da vom „Nachweis eines absoluten Falsifikats" faselt? Zum Unglück für den allzu siegesgewissen Herrn Kalischer war unlängst das Faksimile des ganzen Briefes im „Musikalischen Wochenblatt" zu sehen. Dr. Th. v. Frimmel

Der Direktor von Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M., Prof. Dr. Bernhard Scholz, ersucht uns um Aufnahme folgender Erklärung: „Um hier und auswärts verbreiteten Gerüchten entgegenzutreten, erklären wir, daß unser Scheiden aus dem Verbande von Dr. Hochs Konservatorium keineswegs durch interne Vorgänge veranlaßt worden ist, sondern daß wir sehr gern und stets im erfreulichsten Einvernehmen mit dem Direktor und dem Kuratorium an demselben gewirkt haben. Frankfurt a. M., 6. April 1908. Anna Hegner, Felix Berber, Hermann Zilcher, Alwin Schroeder."

VERSCHIEDENES

Max Loewengard scheidet am 1. Oktober aus dem Lehrerkollegium des von Bernuthschen Konservatoriums aus und wird von da ab seine musiktheoretischen Unterrichtskurse im eigenen Lehrsaal, Esplanade 44, abhalten. Anmeldungen zu diesen Kursen sind an die Musikalienhandlungen von Joh. Aug. Böhme, Alterwall 44, Anton J. Benjamin, Alterwall 66/68 und Max Leichssenring, Neuerwall 1, zu richten.

Fräulein H. Ochsenhein (Lausanne) die ihre Studien in den von Herrn Alfred Apel geleiteten Meisterklassen für Klavierspiel beendete, hat im letzten Winter mit großem Erfolge in der Schweiz konzertiert; wie wir erfahren, ist die Dame für nächste Saison eingeladen, in Bern in einem der sog. Volkskonzerte zu spielen.

Dem Königlichen Professor und Hofpianisten Heinrich Lutter ist vom Herzog von Anhalt der Orden für Kunst und Wissenschaft am Ritterbande des Ordens Albrechts des Bären verliehen worden.

E. Jaques-Dalcroze veranstaltet in der Zeit vom 1.—15. August einen Sommerkursus in Genf zur pädagogischen Einführung in seine Methode der rhythmischen Gymnastik. Näheres über die Methode selbst ergibt das Programm des dritten zu Pfingsten stattfindenden musikpädagogischen Kongresses.

TOTENSCHAU

In Mailand † Gaëtano Coronaro, Professor für Kompositionslehre am dortigen Konservatorium.

Am 2. April † in Mailand der 24jährige Baritonist Wilhelm Schapira. Ein Schüler Prof. Franz Emerichs in Berlin und Prof. Souvesters in Dresden debütierte der mit einer sehr schönen Stimme begabte und große Hoffnungen erweckende Künstler im Vorjahre mit starkem Erfolg in Lemberg und wirkte heuer an den Bühnen in Bologna, Turin und Mailand (Teatro lirico), wo er einem Typhusleiden erlag.

In Groß-Lichterfelde † im Alter von 56 Jahren der Kgl. Musikdirektor Karl Mengewein, der besonders als Gründer und Leiter des seinen Namen tragenden „Oratorienverein" eine verdienstvolle Tätigkeit entfaltet hat. Daneben leitete er auch noch den „Liederverein 1829" (seit 1892), den Kirchenchor der „Zwölf Apostel-Kirche" (seit 1894) und die leider bald wieder eingegangene „Berliner Konzertvereinigung Madrigal". Außer kleineren Kompositionen tragen Mengeweins Namen: das Singspiel „Schulmeisters Brautfahrt", das Oratorium „Johannes der Täufer", die Festkantate „Martin Luther", die Ouvertüre „Dornröschen" und ein Requiem.

Im Alter von 79 Jahren † am 5. April in Frankfurt a. M. der frühere Wiesbadener Hofkapellmeister Karl Reiß. Schüler Moritz Hauptmanns, war er als Chordirektor bzw. zweiter Kapellmeister an den Theatern zu Mainz, Bern, Basel und Würzburg tätig, wurde 1854 erster Kapellmeister in Mainz, 1856 zweiter in Kassel und nach Spohrs Tode Hofkapellmeister. Von 1881—1886 wirkte er in gleicher Stellung an der Wiesbadener Hofoper. Seine Oper „Otto der Schütz" kam in Mainz zur Aufführung.

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

In Vorbereitung ist die **zweite Auflage** der

Briefe Richard Wagners





mit den Erinnerungen und Erläuterungen der Empfängerin

herausgegeben von

Prof. Wolfgang Golther.

Geheftet M. 2.—, in Leinenband M. 3.—, in Halbfranzband M. 4.—

Das ausgezeichnete Buch fand folgende Beurteilungen:

In der Wagnerliteratur ist dieses Buch eines der am wenigsten entbehrlichen.
Fränkische Morgenzeitung. Nürnberg.

Diese Briefe des Meisters spiegeln den wundergleichen Wendepunkt in seinem Schicksal faszinierend wieder.
Schweizerische Musikzeitung.

Über eine der wichtigsten Lebensperioden des Meisters verbreitet dieses hochinteressante Buch Licht, über die Periode, deren widerwärtige Verwicklungen die Schaffenskraft des Genius zu hemmen drohten. Die Briefe sind der Spiegel jener Zeit.
Hamburger Fremdenblatt.

Das Werk gewährt einen tiefen Einblick in die elende und geknechtete Lage, in die sich der Meister gedrängt sah.
Wiesbadener Tageblatt.

Wer zwischen den Zeilen zu lesen versteht, hat das Gefühl, dass hinter dem Vorhang sich eine Künstlertragödie abspielte, die durch das Erscheinen König Ludwigs knapp vor der Katastrophe die bekannte wunderbare Wendung nahm.
Die Gegenwart.

Das Werk besitzt einen kulturgeschichtlich bedeutsamen Wert. **Westermanns Monatshefte.**

Diese Briefe Wagners zählen unbedingt zu den schönsten und lichtvollsten Blättern der Lebensgeschichte des Meisters.
Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte.

Diese Briefe, voll des intimsten, persönlichsten Charakters aus Wagners schmerzvollster Zeit und seinen ersten strahlenden Ruhmestagen, erschliessen uns tief sein inneres Leben. Eine kluge Frau von feinster Bildung begleitet diese Briefe mit einsichtsvollem Verstehen und erinnerungsreichem Nachfühlen. Dämmerhafte Bilder vergangener Tage tauchen auf.
Breslauer Zeitung.

Wir haben das köstliche Buch mit ausserordentlichem Genusse und wärmster Anteilnahme gelesen. Der vollendete Stil der Erinnerungen und der vornehme Ton der Darstellung sind von unsäglichem Reiz.
Universum.

Eliza Wille hat durch ihre verbreitende, kommentierende Erzählung den Genuss dieser erlesenen Schriftstücke noch um vieles reizvoller gestaltet.
Blätter für literar. Unterhaltung.

Siebenundsiebzigjährig hat Eliza Wille an der Hand kleiner, aus früheren Zeiten stammender Notizblätter ihre Erinnerungen und Erläuterungen geschrieben und das gesellschaftlich-künstlerisch so reiche Leben am Zürichsee wie in einem schönen und bedeutenden Spiegel festgehalten.
Neue Züricher Zeitung.

Die Aufzeichnungen der Empfängerin dieser hochinteressanten Briefe sind das Resultat einer wunderbaren Beobachtungsgabe und Urteilskraft, einer tiefen philosophischen Ruhe und eines nicht geringen Wissens.
Hamburger Fremdenblatt.

Schuster & Loeffler, Berlin W 57.

DIE MUSIK

Es ist das Kirchenlied recht das Volkslied im besten und tiefsten Sinne des Wortes.

H. A. Köstlin

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 16

Zweites Maiheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

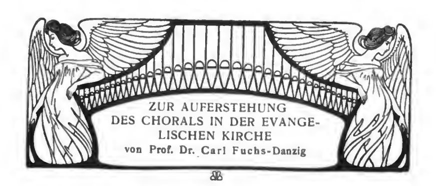
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.

INHALT



DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



ZUR AUFERSTEHUNG DES CHORALS IN DER EVANGELISCHEN KIRCHE

von Prof. Dr. Carl Fuchs-Danzig

§ 1.
Vorwort



Der Leser wolle zuerst die Melodieensammlung (MS) zu dieser Arbeit aufmerksam durchsehen. Dem Musiker sagt sie vielleicht schon allein alles, was ich zu sagen habe. Es ist eine Auswahl aus 135 Chorälen, die ich auf ihre metrische Gestalt geprüft habe. Ich versuchte dies bald nach meinem 1886 erfolgten Amtsantritt als Organist an der Kirche zu St. Petri und Pauli in Danzig und wählte lediglich nach dem Wert der Choräle, um zu sehen, wie der Choral sich unter der Riemannschen Taktlehre ausnehme, soweit sie damals schon vorlag. Jegliche vorgefaßte Absicht auf ein System war mir fremd, obwohl die Sammlung sich nachträglich ganz so ausnimmt. Es ist auch nicht e i n Choral aufgenommen, um etwa eine meiner Ansicht günstige Zahl zu erzielen. Ich glaube deshalb auch nicht, daß die doppelte Zahl andere Resultate ergeben würde. Das Phänomen der taktfreien Einsätze, ohne das der richtige Taktstrich nicht durchführbar ist, erkannte ich damals noch nicht, kam also nicht durch und ließ die Arbeit liegen.

Die Riemannschen Rangzahlen der Periode sind im Text § 8 kurz erklärt; der Raum verbot jedoch jegliches Eingehen auf die sehr interessanten Erweiterungen und Kürzungen der Periode, die um so wunderbarer sind, als sie ohne eine Lehre von der musikalischen Metrik den Autoren der Choräle nicht bewußt sein konnten, abgesehen noch davon, daß die Notenschrift bis zur allgemeinen Einführung des Taktstriches nicht einmal metrischen Sinn haben konnte.

Vorhanden sind jene Abwandlungen der einfachen Periode dennoch unleugbar. Das Studium daraufhin muß ich dem Leser überlassen, ebenso die Erwägung der außerordentlich charakteristischen Frequenzzahlen der Typen (I 39, II 45, III 16, IV 1, V 34 Choräle im C), darunter 24 mit taktfreien Einsätzen, Zahlen, aus denen deutlich das Verhalten des Chorals in bezug auf Ruhe oder Beweglichkeit, Strenge oder Freiheit, Einheit und Mannigfaltigkeit hervorgeht. Es ist das Verhalten eines klassischen Künstlers. Jede Überschrift in § 2 der vorliegenden Arbeit entspricht einer in

der von mir vorbereiteten vollständigen Sammlung mehrfach vertretenen Spezies, von Unika abgesehen. Endlich ist die Betrachtung der Schlußformen und die der wirklichen sehr bescheidenen Rhythmik der Choräle nur in den Überschriften gegeben.

Über den Begriff des taktfreien Einsatzes siehe § 11, über die damit zusammenhängende Irrationalität der Fermate § 12.

Durch die Anwendung der Riemannschen Metrik entschleiert der Choral völlig zwanglos seine wahre Physiognomie. Jede andere Klassifikation, z. B. nach Strophenanzahl, ist dagegen nichtssagend, die nach angeblich trochäischen und jambischen Chorälen u. dgl. von vornherein falsch.

Eine Gründung der Metrik des Chorals auf sprachliche Metrik hätte nur dann einen Sinn, wenn die Texte nach antiker Metrik mit zeitlich gemessenen Kürzen und Längen versifiziert wären. Das ist aber nach Martin Opitz (1624) ebensowenig der Fall wie vor ihm.

Der richtige Taktstrich ruft schon im selben Choral ebensoviel Deklamationsfehler im modernen Sinne hervor, wie der falsche. Im Massengesang kommt es darauf eben nicht an, wenn man auch Extreme wie „Vatér unsér im Himmelreich" deshalb nicht „mit verhärtetém Gemüte" schön zu finden braucht. Verschiedenheit der Verslängen beeinflußt den Verlauf der Melodie, z. B. indem die längeren Verse Takttriolen hervorrufen, und der Gedankengang des Verses gibt hier und da einen Fingerzeig, wie der Periodenbau gemeint sei, z. B. in dem Choral „Fahre fort". Das sind aber keine metrischen Eigenschaften der Texte.

§ 2.

Folgendes sind die metrischen Typen, die der durchgeführt richtige Taktstrich wie gesagt völlig zwanglos und ohne Auswahl *ad hoc* erkennbar macht. Die Zahlen 2, 4; 6 : 8 sind (im Sinne dieser Interpunktion) im Text kurz erläutert.

ACB bedeutet das Königlich Preußische Armee-Choralbuch, OWC das neueste Ost- und Westpreußische Choralbuch.

Typus I.

Choräle mit durchgeführt dreifachem Auftakt.

A. Mit gleichen Schlüssen und gleichen Werten:



Rückbezüglicher Schluß die Form abrundend.

B. Mit gleichen teils gedehnten Schlüssen und ungleichen Werten:

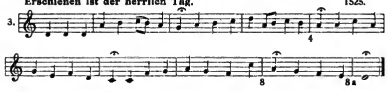
Ach Gott und Herr. Joh. Herm. Schein. 1529.



zur Verhütung von | und zur Erzielung eines Takt-Paares.

C. Mit gleichen schlichten Schlüssen und ungleichen Werten:

Erschienen ist der herrlich Tag. 1525.



D. Mit gleichen teils gedehnten Schlüssen und mehrfach ungleichen Werten:

O Lamm Gottes unschuldig. 1531.

4.

Typus II.

Choräle mit durchgeführt zweifachem Auftakt.

1. Mit gleichen Werten.

A. Mit gleichen Werten und gleichen Schlüssen:

Nicht so traurig. 1649.



B. Mit teils gedehnten Schlüssen und sonst gleichen Werten:

Gottes Sohn ist kommen her. 1631.

C. Mit gleichen Werten und Reimschlüssen:

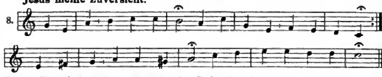
Alles ist an Gottes Segen. 1738.



Reimform b b a, b b a. Andere Formen: b a b a und b a a
a männlicher, b weiblicher Schluß.

D. Mit gleichen Werten und frei ungleichen Schlüssen:

Jesus meine Zuversicht.



Durch Teilwiederholung entsteht der Reim b a b a.

2. Mit ungleichen Werten.

A. Mit ungleichen Werten und gleichen Schlüssen:

Mache dich mein Geist bereit. 1600.

Festigung durch rückbezüglichen Schluß (8a zum Teilschluß) nicht selten.

B. Mit ungleichen Werten und Reimschlüssen:

Sieh hier bin ich Ehrenkönig. 1698.



Reim b a b a b a

C. Mit ungleichen Werten und ungleichen schlichten Schlüssen:

Jesu meines Lebens Leben. Wolfg. Schweitzer. 1661.



Reim b a b a | b b a a.

Der Strich bedeutet Entstehung des Reims durch Teilwiederholung.

D. Mit ungleichen Werten und ungleichen teils gedehnten Schlüssen:

Warum sollt' ich mich denn grämen. Joh. Crüger. 1662.



Reim b a a + a, Ausfall der 2 bei b vgl. Joh. Crüger Beispiel 20.

Fahre fort, fahre fort.



Unikum des Beginns gar mit der 8 (— 8a) und echter Folge von vier Achteln. Die ausfallende 6 nach der 4 wird hinter 8 nachgeholt. Stimmt so mit dem Gedankengang des Textes.

Typus III.

Choräle mit durchgeführt einfachem Auftakt.

A. Mit gleichen Werten und Reimschlüssen:

Ich siege hier mit Herz und Mund. 1750.

14.

Reim b a h a. — b in dieser Form selten. Gebraucht alle drei möglichen Schlußformen.

B. Mit gleichen Werten und veränderter Schlußform:

So führst du doch recht selig Herr die Deinen. Darmstadt 1698.

15.



Der Hendekasyllabus (wechselnd mit fünffüßigen Jamben) führt wie des öfteren dreiteilige Bildung herbei, hier die durchgeführte Takttriole als Unikum. Beiehtes Tempo notwendig.
Die 6 ist der 4 gleichlautend! (Unikum, doch kein Vorzug.)

C. Mit ungleichen Werten und Reimschlüssen:

Herzlich tut mich verlangen. H. L. Hassler, um 1600.

16.

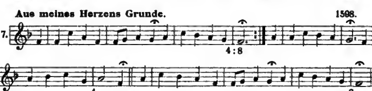


Reim h a h a | b a h a

D. Mit ungleichen Werten und frei ungleichen Schlüssen:



Aus meines Herzens Grunde. **1598.**



Durch Teilwiederholung entsteht allerdings ein Reimpaar b a, und im zweiten Teil ist a b b a, wenn man will, ein Chiasmus. Paare von gleichen Schlüssen sind in Typus III nicht selten, doch ist das keine das Ganze des Chorals beherrschende oder formende Reimbildung. Vgl. „Gar lustig jubilieren“, „Herr Jesu Gnadensonne“.

Typus IV.

Choräle mit durchgeführt volltaktigem Stropheneinsatz.

Schöner Himmelssaal.



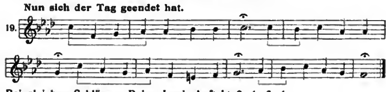
Gebraucht alle drei im Typus möglichen Schlußformen.
Von Chorälen in echtem $^3/_4$-Takt gehört „Lobe den Herrn“ hierher.
Diese Taktart gibt natürlich mehr Bewegung.

Typus V.

Choräle mit wechselnder Einsatzform der Strophen.

A. Mit periodischem Wechsel der Auftaktform:

Nun sich der Tag geendet hat.



Bei gleichen Schlüssen Reim durch Auftakt 3, 1, 3, 1.

B. Mit Umsetzen aus und in Volltakt:

Jesu meine Freude. Joh. Crüger. 1653.

20. 4 8 8



Bedeutungsvolle Plastik durch symmetrischen Ausfall der 2, der die Schwere der 4 *rallent.* verstärkt.

C. Mit symmetrischer Rückkehr zum Volltakt:

Seelenbräutigam. **1698.**



Anfang mit dem 6 „ex abrupto". Rückbezügliches Schlußpaar.

D. Mit einmaliger Abänderung der Auftaktform:

Es kostet viel, ein Christ zu sein. **Um 1704.**



Symmetrie durch Alternieren vom Taktpaar und Takttriole. Taktfreier Schluß mit Ausfall der 7. (Als Merkmal hier nebensächlich.)

E. Mit Abweichung einer Strophe von der sonst durchgeführten Auftaktform:

Gelobet sei'st du, Jesu Christ. **1524.**



Schlichte Periode mit (nebensächlich!) taktfreiem Anhang ohne 7.

F. Mit mehrfachem Wechsel der Einsatzformen:

Ein' Feste Burg ist unser Gott. **M. Luther. 1529.**









Ziemlich regellos. Zusammenhalt mehr nur durch den rückbezüglichen Schluß.

G. Mit durchgeführtem Wechsel der Auftaktformen:

Mit Fried und Freud fahr ich dahin.



Gleichsam phantasierend. Der Text hat fast gänzlich Prosa-Form.

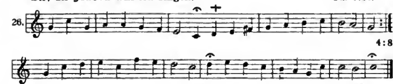
Gruppe VI.

Choräle mit taktfreien Einsätzen.

A. Mit einem taktfreien Einsatz:

a) in Typus I.

Dir, dir Jehova will ich singen. Um 1704.



Am Schluß der Repetition kann man für 2da ein ♩ setzen, um das Taktbild des **C** zu hüten. Es liegt indessen hier schon auf der Hand, daß die Stropheneinsätze eigentlich alle taktfrei erfolgen.

b) in Typus V.

O wie seelig seid ihr doch, ihr Frommen. Böhmisch 1566.



Ausfall der 6 zweimal! Sehr selten. Einer der schönsten Choräle!

B. Mit zwei taktfreien Einsätzen:

a) in Typus I.





Mein Jesu dem die Seraphinen. **Um 1704.**



Bei einfacher Gestalt wenig symmetrisch.

b) in Typus II.

Freu dich sehr o meine Seele. **1551.**

dreiteilig b. a. a. a. b. b.

c) in Typus V.

Es ist genug. **um 1660.**

30. 2 2a 4:8 6 6a 8

2a seiten, in rep. 6a, Reim bildend. Auch das dritte leichte Taktpaar repetiert. Der Rhythmus doch etwas stockend und unproportioniert.

Die Gnade unsers Herrn Jesu Christi. **(alt.)**

31. 6 6a 6b

Litanei. Einziges Beispiel von Prosatext. Unikum durch Anfang mit 6 und Fortsetzung mit 6a, 6b: es ist, entsprechend den drei Subjekten zum Verbum, ein dreimaliger Ansatz zur Schlußkadenz („sei mit uns allen. Amen"). Zuletzt, Unikum, einfacher Auftakt taktfrei, was im eigentlichen Choral nicht vorkommt.



C. Mit drei taktfreien Einsätzen:

a) in freier Folge.



Wachet auf ruft uns die Stimme. 1595.





Ausfall der 6 im ersten Teil, im zweiten der höchst seltene Ausfall der 3 zwar erst vor 4a (Unikum?). Länge von 16 Takten, dreiteilig. Zweimal schlicht 8 Takte würden „zu lang", ohne länger zu sein, als dieses sehr frische Gebilde.

b) alternierend auf- und volltaktig.

Jesu deine Passion.



Im Text alternierende Verslänge von 7 und 6 Silben. Der Ermüdung durch zwei schlicht achttaktige Perioden beugt die Alternation vor.

D. Mit durchweg taktfreien Einsätzen:

a) in Typus I.

Dein König kommt in nied'ren Hüllen. bekannt 1710.

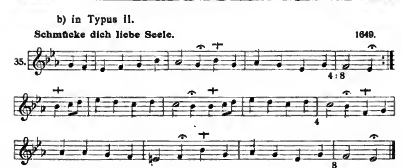


Strenge der Form, gesteigert durch den Reim der Schlüsse b. b. a, *bis.*




b) in Typus II.

Schmücke dich liebe Seele. 1649.



Eintritt mit der 6 wie präludierend. Echo (in der zweiten Vier) zuweilen vorkommend. Zusammenfassung durch rückbezüglichen Schluß.

c) in Typus V.

Auftakt und Schlüsse alternierend.

Schaut ihr Sünder. Bei J. S. Bach.

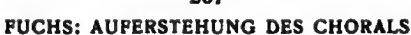
36.

Meisterstück der Plastik in aller Freiheit! Zwei schlichte achttaktige Perioden. Vgl. No. 33 die hiergegen eckige, obwohl auch schon kunstvolle Alternation. Im freiesten Typus die strengste Form. Alle diese Erscheinungen treten durch den richtigen Taktstrich erst vor Augen, und zwar immer so ungesucht wie untrüglich.

§ 3.

„**Um die Taktstriche handelt es sich**", hat in dem Streit um die metrisch richtige Notierung von Chorälen G. Weimar in einer Schrift über Choralrhythmus ausgerufen, und Professor Köstlin fügt folgendes hinzu: „Wenn es gelänge, bei allen diesen Melodieen eine rationelle Taktierung zu Gesicht zu bringen, die sich nicht nur als die relativ beste Form herausstellte, sondern als die adäquate Wiedergabe des ursprünglichen Bewegungsbildes der Melodie sich erwiese und damit der Diskussion ein Ende machte, dann stünde der Einführung dieser Form auch in offiziellen Büchern wahrlich nicht das Geringste mehr im Wege."

Nun, die Forderung ist hier vortrefflich ausgedrückt, und ebendiese hat mir von Anfang an vorgeschwebt. Die Gründe aber, nach denen hier




die Taktstriche gesetzt sind, sind absolut-musikalischer Natur und ganz dieselben, die angeführt werden müßten, um die Stelle des Taktstriches als richtig zu erweisen, wenn man diese in bezug auf die etwa 12 v. H. Choräle bestreiten wollte, die wirklich einfach auftaktig durchgeführt sind und sogar im ACB und OWC noch richtig stehen, sie allein. (Man könnte ja etwa versuchen, sie als dreifach auftaktig hinzustellen, umgekehrt wie die wirklich dreifach auftaktigen bis jetzt fälschlich, zirka 27 v. H. den einfach auftaktigen zugezählt werden.) Für ein musikalisches Taktgebilde aber, wie es der Choral ist, haben solche Gründe nicht relative, sondern absolute Bedeutung. Ich wiederhole hier, daß die Durchführung des richtigen Taktstriches „bei allen diesen Melodieen", allerdings erst durch die Entdeckung der taktfreien Einsätze (s. § 10), möglich wurde und gänzlich versagt, wenn man in den Chorälen unserer Gruppe VI mechanisch alle vier Viertel weit den Taktstrich setzen wollte. Nur durch absolut musikalisches Verfahren kann ein adäquates Notenbild der ursprünglichen, d. h. der einer Melodie an- und eingeborenen („immanenten"), Bewegung zu Gesichte kommen. Der Ursprung einer Melodie ist ihre inspirierte Erfindung, eigentlich nur Entstehung durch den begabten Autor; ihr ältestes Notenbild, auch wenn es als frei von Schreiberfehlern verbürgt, als vom Autor „ursprünglich" so herrührend gelten kann, ist aber in der mittelalterlichen Schreibung ohne Taktstrich gar nicht das adäquate Bild ihrer metrischen Bewegung, denn die Mensuralnote hat nur dem Anschein nach metrische Bedeutung in unserm Sinne, wie ich am Schlusse dieser Arbeit (§ 12) darzulegen versuchen werde. Und als man anfing, den Taktstrich zu gebrauchen, geschah es unsicher, und im Choral, abzüglich nur jener 12 v. H., unrichtig. Der Dilettant sagt noch mit einer gewissen Emphase: „um den Taktstrich handelt es sich". Ja freilich geht es ohne ihn nicht, ohne ihn fängt „das alte Chaos wieder an"; es ist aber heute für den Musiker eine elementare Sache, ihn richtig zu setzen; er befragt dieserhalb, wie ich hier vorausnehme, nicht das Pergament, sondern die Melodie, und siehe da, sie muß es ihm verraten. Bei der vorherrschenden Entfremdung der evangelischen Geistlichkeit von der *altera theologia* ihres großen Meisters D. Martin Luther scheint mir das Eintreffen von Köstlins Weissagungen nicht so sicher, wie daß der Streit gar nicht entstanden wäre, wenn die Herausgeber und Komponisten des Chorals, die im 18. Jahrhundert die Isometrie und Oligorhythmik, d. h. die wenige, geringe, bescheidene, dem Massengesang angemessene Rhythmik des Chorals in seine Schreibung einführten, nur den richtigen Taktstrich gehabt hätten. Aber dieser gleicht noch heute einem Schneeglöckchen, das erst sein Köpfchen aus dem Winterschnee von Jahrhunderten zum Lichte hebt.

Wenn die Tonsetzer von Brahms bis hinauf zu J. S. Bach und hinab zum Heut unsicher im Gebrauch des Taktstriches sind, wenn gleichsam vorgestern erst eingesehen ward, daß sie ihn im C und $^6/_8$- oder $^6/_4$-Takt recht oft fälschlich vor die Taktmitte statt vor den Takt setzen, und es bei ihnen auch an anderen, noch größeren Versehen nicht fehlt — dürfen wir uns dann wundern, daß geistliche und zuletzt militärische Dilettanten, ein Divisionspfarrer und ein „auch musikalischer" Feldprobst, uns in das Handwerk pfuschen und meinen, sie können es auch so gut wie wir? Und sie haben es auch noch schlimmer gekonnt. Es sind solche Erscheinungen möglich geworden, wie das in bezug auf den Takt und Taktstrich chaotisch fehlerhafte neueste Ost- und Westpreußische Choralbuch, mit dem allerdings **alle**: Organisten, Lehrer, und Geistliche schließlich unzufrieden sind. Dies veranlaßte mich zur Wiederaufnahme meiner früheren Versuche — später erst entdeckte ich, daß das Ost- und Westpreußische Choralbuch (OWC) *matre non pulchra filia non pulchrior* der Abkömmling des Königl. Preußischen Armeechoralbuches (ACB) ist, das bis zum Unfug von denselben Fehlern starrt und die Gefahr mit sich bringt, daß von ihm aus noch andere Provinzen mit solchen Choralbüchern gesegnet werden.

Nun, da wir durch Riemanns Reform der musikalischen Metrik endlich auf festem Grund und Boden stehen, ist es hohe Zeit zu reden, um so mehr, als die Macht zu handeln, zu verfügen, nicht bei uns ist. Selbst unsere Consistorien und Synoden getrauen sich noch nicht einmal, einer Gemeinde eine nichtssagende Parallelmelodie zu einem unsterblichen Choral aus dem Munde zu nehmen, wenn sie „einmal daran gewöhnt" ist.

§ 4.

Wohin der Taktstrich gehöre, haben J. Riepel im 17ten, Joh. Chr. Koch, der Lessing der Musikwissenschaft, im 18ten, H. Riemann im 19ten Jahrhundert übereinstimmend gelehrt. Die ersten beiden Male wurde es vergessen, dies letzte Mal ist es noch nicht gelernt, d. h. es beginnt erst, als etwas demnächst Selbstverständliches in das Gemeinbewußtsein der Musiker überzugehen.

Aber das hätte man doch auch ohne Riemann gewußt, daß es widersinnig ist, wie es das OWC in einigen dreißig Chorälen zum ersten und hoffentlich letzten Male tut, in dieselbe Strophenfolge bei unmittelbarer Wiederholung **das zweitemal andere** Taktstriche zu setzen! Das ACB enthält zwar weniger Choräle, aber mit sämtlichen Fehlern des OWC. Man betrachte ferner Verrenkungen wie die folgende, von denen ACB und OWC wimmeln: (A, statt der so nahe liegenden Fassung B.)





Ach Gott erhör mein Seufzen. Um 1658.



Ebenso wird jeder verständige Musikfreund Beispiele wie dieses „rhythmische“ ohne Taktstrich



als gänzlich unrhythmischen Unfug erkennen, weil es in der Musik Rhythmus ohne Takt nicht gibt. Namentlich für einen militärischen Dirigenten ist dergleichen völlig lächerlich, wenn er es ungefragt auch nicht sagen darf. Man wird sich dabei sagen, daß eine Methode, mittelalterliche Choralschreibungen zu lesen, die dazu führt, sie so wiederzugeben, damit schon widerlegt ist. Dieselbe Ursache (das Bestreben, solche Lesungen mit dem Taktstrich auszugleichen!) führt dort zu Phänomenen mit zwei, auch drei Taktarten für 14 Takte; alle drei werden dann vorn zugleich, zum Gebrauch je nachdem, vorgezeichnet. (!)

Freue dich, o meine Seele.



Die Beziehungsbuchstaben a, b, c habe ich notiert. Wiederum entsteht ein greuliches Durcheinander von hinkender „Rhythmik“. Kein Musiker

erkühnt sich solchen Irrsinns, denn auf den Musiker kann dies nicht anders wirken. Noch Beethoven kennt Taktwechsel während eines ganzen Symphoniesatzes nicht!

Jenes kurzatmige Wechselfieber des Taktes hat indessen doch seinesgleichen in der „Salome" von Richard Strauß gefunden. Die Wirkung ist der Rückfall ins Elementare, überhaupt Ungeordnete, die Vorschriften sind nur Notbehelf für den gequälten Dirigenten.

Den oben ersichtlichen häßlichen Doppelsparren bietet man uns statt unserer schönen Fermate an. Über ihn hinweg soll es eigentlich genau im Takte weiter gehen. Nur soll man wieder die Genauigkeit nicht übertreiben. Aber was genau ist, ist nicht übertrieben, und was übertrieben ist, ist nicht genau. Der Rat ist also ohne Sinn. — Zur Verdeutlichung der Phrasengrenze wird das wirklich schon eingerissene Absetzen mit Hand und Fuß von der Orgel empfohlen, diese abscheuliche Zerreißung des Orgelklanges, der statt des Chorals seine *disjecta membra* darbietet. Dazu noch das Leipziger Reitermarsch-Tempo, und die Barbarei ist vollkommen.

Ob es „Seelen" gibt, die das „freut"? Einschließlich der trivialen dreitaktigen Schlußerweiterung (statt B). (Vgl. S. 209 unten). Der Choral ist offenbar isometrisch und durchgeführt zweifach-auftaktig geboren (A), wie und von wem immer er auch um 1550 zuerst geschrieben oder gedruckt wurde. Vollends dieser Taumel-„Rhythmus", den man wie anderes dergleichen dem Evangelischen Verein für Kirchengesang verdankt:



hier, wo es Musiker lesen, muß man sich doch wirklich beinahe schämen, solchen damit auch nur unter die Augen zu treten! Abgesehen noch von der ganz üblen, fraglos nicht „ursprünglichen" Schlußerweiterung. Und der Taktstrich wieder zum Trennungszeichen degradiert! Ich gestehe, daß ich dieses törichte Experimentieren mit dem Choral, diese Taumel- und Schaukelrhythmen, geradezu als ein *sacrilegium* empfinde, und bin überzeugt, daß selbst der ungläubigste Organist, der nur noch ein wenig Pietät für den Choral übrig hat, es mit derselben Mischung von Lachreiz und Unwillen empfinden wird.

§ 5.

Kein Musiker seit einem Menschenalter huldigt mehr dem Großväterwahn, der Auftakt sei von Rechts wegen etwas Einmaliges, bestehe aus einer

Taktzeit und sei eigentlich ein unvollständiger Takt, und der Schlußtakt eines noch so langen Stückes müsse so viel kürzer notiert werden, daß er den Auftakt zu einem ehrlichen Takte ergänzt. Selbst in diesem Wahn aber, hätte (statt wie bei C) im folgenden Notenbeispiel kein Musiker doch dieses possierliche Kuriosum (B) geschrieben, das in dem von Natur isometrischen einfach-auftaktigen Choral „Nun lob' mein' Seel' den Herren" im Walzertakt (A) das OWC ziert:

A D B C

Bei D ist diesem Scheintakt (B) zuliebe die Lesart willkürlich variiert. Es wird nun gebeten, die 𝄐 (bei B) ja nicht schon auf der ersten 𝄽 auszuführen! Wo waren denn die Musiker in der Kommission für das OWC, als diese Lächerlichkeit notiert wurde?

Das verstand sich auch ohne Riemann für uns schon von selbst, daß Stücke, die in C gehen, ebensowohl drei oder zwei Taktzeiten wie eine oder keine zum Auftakt haben können. Auch daß der Auftakt eine durchgängige Erscheinung ist, ward, wenn auch viel später erst gehört, doch schon am Anfang des 19., nicht erst des 20. Jahrhunderts, an die Adresse des *Conservatoire national* in Paris klar ausgesprochen. („*La phrase musicale ‚chevauche' sur les barres de mesure!*")[1]) Der Choral ist ein kirchlich vereinfachtes Volkslied und somit das einfachste aller Musikstücke. Dabei muß es als natürlich erscheinen, daß er in der Mehrzahl der Fälle ein und dieselbe Auftaktform durchführt. In der Tat wechselt er die Auftaktform nur in 34 von 135, also in etwa 25 v. H. Choräien, sei es einmal oder öfter, oder auch zu jeder Strophe, gleichsam fantasierend. So verstehen sich also, wenn man nur so viel weiß, daß der Taktstrich vor die Schwerpunktnote gehört, die fünf Typen des Chorals, die meine Melodieensammlung (MS) aufweist, gleichsam *a priori* von selbst und sind *brevi manu* an den Fingern ab-

---

[1]) Jérôme Joseph de Momigny definierte bereits 1806 in einem „Cours complet d' harmonie et de composition d' après une théorie neuve" völlig richtig die Begriffe mesure, motif, période, phrase, rhythme usw., so daß er, bis zu seiner Wiederentdeckung durch Riemann unverstanden geblieben und vergessen, doch als der erste Begründer der wahren Lehre von Takt und Rhythmus zu gelten hat, der seinem Zeitalter um ein Jahrhundert voraus war. Von ihm stammt jenes Wort „die Phrase reitet auf dem Taktstrich". 1904 entdeckte Riemann Momigny's Schriften und berichtete darüber hier in der „Musik", Jahrg. III, Heft 15. Die Wahrheit ist, daß nie eine glänzendere und vollständigere Übereinstimmung in grundlegenden Ideen zwischen zwei großen Forschern erlebt worden ist, deren zweiter die Arbeiten des ersten nicht kannte.

zuzählen, nämlich (wobei ich dann gleich die Frequenz eines jeden Typus hinzunotiere)

Typus I mit dreifachem Auftakt	durch-geführt	32 + 7 = 39 Choräle
Typus II mit zweifachem Auftakt		43 + 2 = 45 „
Typus III mit einfachem Auftakt		16 16 „
Typus IV ohne Auftakt		in C 1 Choral
Typus V mit wechselndem Auftakt		20 + 14 = 34 Choräle
		Sa. 135 Choräle

Die zweiten Zahlen beziehen sich auf die aus der Gruppe VI mit taktfreien Einsätzen hinzukommenden Choräle (siehe § 10).

§ 6.

Gerade da, von wo man gelegentlich geglaubt hat für eine endgültige Reform der Choralschreibung ausgehen zu müssen, im Verhältnis der Melodie zum Text, liegt die Fehlerquelle. Möglicherweise ist der falsche Taktstrich sogar von dort in die instrumentale Musiknotierung übergegangen. Die mit Hauptworten, wie Herr, Gott, Christus, beginnenden Choräle wurden unwillkürlich als mit dem Schwerpunkt beginnend, die mit Interjektionen oder sonst leicht auftaktigen Wörtern (O, Ach, Mein usw.) mit folgendem Hauptwort beginnenden wurden ebenso erklärlich einfach-auftaktig schon vom Komponisten selbst falsch notiert, auch wenn die Melodie, zwar nicht *invita Minerva*, aber *inscio autore* den musikalischen Schwerpunkt, der dafür allein entscheidend ist, erst auf dem vierten bzw. dritten Ton hatte. (Es ist mir 1903 bei der Komposition von Gemeindeliedern noch ebenso gegangen, nur daß ich sie nicht so drucken ließ.)[1])

Ein metrisch maßgebliches Verhältnis hat der Gesangbuchvers zur Melodie überhaupt nicht, schon weil er eben selbst nicht *sensu proprio* metrisch ist. (Wie dürfte er auch sonst zur selben Melodie wechseln?) Eine Melodie darf nur nach metrischen, Musik nur nach musikalischen Gesichtspunkten beurteilt werden. Der Text ist im Massengesang nicht die phrasierende Kraft, Inkongruenz von Motivgrenze und Sinnteil, auch mit Wortschluß, belanglos. Was bei dem Versuch der Übertragung antiker Metrik auf den Choral an wiederum ebenso unwürdigem wie unwahrem Schaukel- und Tanzrhythmus herausgekommen ist, deren natürliches Tempo gar nicht das Choraltempo wäre, spottet gleichfalls der Beschreibung. Auch der wirkliche Versbau des Gesangbuches nach Hebungen (von ungleicher Höhe und ungleichen Abständen) steht im Inlaut der Strophe

[1]) „Andachtslieder für Tempel und Haus", für die Synagoge geschrieben, an der ich 1887—1907 Organist war. Kommissionsverlag von M. Bruckstein in Danzig.





nicht in organischer Beziehung zum Takt der Melodie. Hier kann ich dies nicht näher darlegen.

Mit Ausnahme des genial komponierten „Lobe den Herrn“ sind die Choräle, die wie dieser im echten $^3/_4$-Takt gehen, allermeist wertlos. Der echte wird daran erkannt, daß er bis auf wenige Takte isometrisch ist, und acht Takte eine Periode wirklich ausfüllen.

Solche Beispiele — OWC und ACB enthalten ihrer genug — wie das „Wiegenlied“

Vom Himmel hoch. usw.

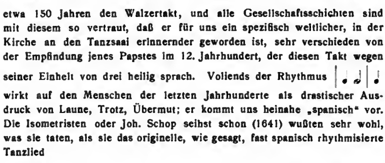
4 (8!)

B C

2

sind metrische Lügen. Dieser Choral gehört zum Typus I. (s. bei B.), und es ist noch der bessere Fall, daß die Choralbücher ihn nur wie bei C auf den Kopf stellen. Öfters gibt das OWC und ACB auf diese Art Choräle in zwei falschen Formen. „Das Volk liebt diesen Schaukeltakt.“ Es soll ihn nicht lieben! Er lügt! Außerdem sind diese Jamben päpstlichen Ursprungs, Nachklang des einstmals von einem Papst, der Mystiker und Dilettant in einer Person war, erlassenen Verbotes der geraden Taktarten, weil nur der dreiteilige Takt würdig sei, den dreieinigen Gott zu besingen. (Vgl. § 12.) Ich habe mit jener oben erwähnten Ausnahme die wenigen Choräle auch des echten $^3/_4$-Taktes weggelassen. Freilich nahm man auch am echten $^3/_4$-Takt geistlicher Lieder im Mittelalter keinen Anstoß, und sogar die konträr wirkende Zusammenziehung der leichten Taktteile darin | ♩ 𝅗𝅥 | ♩ war nicht selten. Aber der Rhythmus 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩, der den Schwerpunkt eines eigentlich zweiteiligen Taktes verdoppelt, indem er dessen zunächst unbestimmte Verlängerung behufs größerer Verständlichkeit zu einem metrischen Wert umbildet, entspricht damit, als (nach Riemann) die „ursprünglichste“ Takterscheinung, einem noch ganz rohen, bäurisch-böotischen Verständnisvermögen. Das rhythmische Empfinden der Völker ist aber wie nach Ländern so auch nach Zeiten verschieden. Für uns bedeutet der Rhythmus 𝅗𝅥 ♩; nachdem wir ihn, in echten Dreitakt ♩ ♩ ♩ aufgelöst, weiter rhythmisiert haben ♩ ♩ ♩ ♫ | ♩ ♩ oder ♩ ♫ ♩ | ♩ und diese Rhythmen dann wieder mit 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 usw. mischen, seit

etwa 150 Jahren den Walzertakt, und alle Gesellschaftsschichten sind mit diesem so vertraut, daß er für uns ein spezifisch weltlicher, in der Kirche an den Tanzsaal erinnernder geworden ist, sehr verschieden von der Empfindung jenes Papstes im 12. Jahrhundert, der diesen Takt wegen seiner Einheit von drei heilig sprach. Vollends der Rhythmus



wirkt auf den Menschen der letzten Jahrhunderte als drastischer Ausdruck von Laune, Trotz, Übermut; er kommt uns beinahe „spanisch" vor. Die Isometristen oder Joh. Schop selbst schon (1641) wußten sehr wohl, was sie taten, als sie das originelle, wie gesagt, fast spanisch rhythmisierte Tanzlied



des $^3/_4$-Taktes und aller Tanzrhythmik entkleideten und für den schönen Choral „Sollt' ich meinem Gott nicht singen" nur die edle melodische Linie beibehielten. (Er gehört zu Typus II.) Im Massengesang ist der konträre Rhythmus (s. o.) ohnehin nicht zu erreichen.[1]) Das Volk singt nur noch Gassenhauer statt des Volksliedes; solche Rhythmen sind ihm darum fremd und künstlich, während der Gebildete sie zugleich als stark weltlich empfindet. Und wenn es gelungen ist, süddeutsche Gemeinden für den Walzerrhythmus in der Kirche zu gewinnen, so ist damit nichts Kirchliches gewonnen, noch abgesehen davon, daß die heut mit einer gewissen Genugtuung „rhythmisch" genannten Formen von Chorälen durchaus nur unrhythmisch sind. Über ihr Prädikat „ursprünglich" s. § 12. Die Gewöhnung an jene Tanz- und Schaukelrhythmen in der Kirche aber hat eine bedenkliche Ähnlichkeit mit dem Grundsatz der Heilsarmee, die Leute mit dem Gottesdienst zu amüsieren.

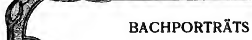
Die natürliche Taktart des Chorals ist (mit jener einen glänzenden Ausnahme) der C, mag er in scheinbarem alla breve-Takt oder mit nur orthographischem Unterschiede statt in Halben notiert sein. Auch ob er ursprünglich mit oder ohne Taktstrich notiert ist, ist dafür gleichgültig. Wie gesagt: wir fragen nicht das

[1]) Jahre nacheinander machte ich die Erfahrung, daß Konfirmanden, die zusammen das Lied „So nimm denn meine Hände" singen sollten, die konträre Zusammenziehung im vorletzten Takt dieses Liedes durchaus nicht begriffen. Es wurde immer eine breite Triole daraus. Der Geschmack an jenem Rhythmus ist erloschen, und er wirkt nicht mehr kirchlich.

Pergament, sondern die Melodie selbst nach ihrem Takt, den sie im Choral leicht verrät. Eine Tonfolge wirklich ohne Takt wäre überhaupt keine Musik. Bei der Notierung im natürlichen Takt stellen sich denn auch die bescheidenen Mischungen der ♩ mit ♫ oder 𝅗𝅥 heraus, die der Musiker, falls die älteste Notierung nicht schon den Anhalt dazu gibt, einzufügen befugt ist. Die 𝅗𝅥 kommt übrigens im Inlaut der Choralstrophe nie echt, sondern nur als Dehnung der Penultima vor, die dazu dient, den Schlußton, der sonst auf das vierte Viertel käme, in den folgenden Schwerpunkt zu schieben und dadurch zugleich zwei Takte zu erhalten. (Vgl. § 9 Beispiele.) Im zweiten Takt aber endigt die Choralstrophe, richtig notiert, niemals auf vierter angeschlagener Zählzeit. Man sehe die Klassen „mit gedehnten Schlüssen" an. Im weiblichen Schluß | 𝅗𝅥 ♩ gehört die 𝅗𝅥 zum Auslaut.

Schluß folgt





BACHPORTRÄTS

von O. Landmann-Duisburg

Es ist länger als ein Jahrzehnt her, daß G. Wustmann[1]) und E. Vogel[2]) ihre ausführlichen Abhandlungen über Bachporträts veröffentlicht haben. In der seitdem verflossenen Zeit sind mehrere bis dahin unbekannte Bachdarstellungen aufgetaucht, die Veranlassung bieten, das bis jetzt bekannte Bildnismaterial im Zusammenhang zu betrachten. In dieser Betrachtung soll insbesondere die Farbe des Teints, des Haares und der Augen J. S. Bachs beleuchtet werden, Kennzeichen, die für die Beurteilung der Echtheit der einzelnen Bildnisse im Sinne der Frage: „Nach dem Leben gemalt oder nicht?“ in erster Linie ausschlaggebend sind. Eine solche Untersuchung kann sich naturgemäß nur an die farbigen Porträts knüpfen; dies sind: die beiden Ölgemälde von E. G. Haußmann, das Ölgemälde von J. J. Ihle, ferner das Ölgemälde unbekannter Autorschaft im Besitz des Herrn Prof. Dr. Volbach-Tübingen und die aquarellierte Bleistiftzeichnung im Besitz des Herrn E. Bormann-Leipzig. Es sei gleich vorausgeschickt, daß diese Bildnisse eine vollkommene Übereinstimmung der genannten Merkmale aufweisen. Im Zusammenhang der Betrachtungen wird auch der übrigen bekannten Porträts Joh. Seb. Bachs gedacht werden, um ihnen, soweit dies durch Wustmann und Vogel noch nicht geschehen ist, die ihnen gebührende Stellung anzuweisen.

Die Entstehungsgeschichte aller nach dem Leben gemalten Bachbildnisse ist in Dunkel gehüllt, ebenso fehlen verbürgte Angaben über das Entstehungsdatum der Bilder. Die verläßlichste Zeitangabe besteht für das zweite von E. G. Haußmann gemalte, im Besitz der Thomasschule befindliche Porträt, das nach der Feststellung Wustmanns im Jahre 1735 entstanden sein muß. Die Entstehungszeit der übrigen Gemälde können wir nur aus dem Aussehen Bachs selbst mutmaßen, wobei für das von Haußmann zuerst gemalte Porträt und die aquarellierte Bleistiftzeichnung wohl der weiteste Spielraum gelassen werden muß. Ihrem absoluten Alter nach folgen die angeführten Porträts einander mit zuverlässiger Sicherheit, wie nachstehend aufgeführt:

[1]) Aus Leipzigs Vergangenheit. Gesammelte Aufsätze von Gustav Wustmann. Neue Folge. Leipzig, Verlag von Fr. Wilh. Grunow 1898.

[2]) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1896.

1. Das im Bachmuseum zu Eisenach befindliche Ölgemälde von J. J. Ihle, etwa um 1720.

2. Die im Besitz des Herrn Edwin Bormann-Leipzig befindliche aquarellierte Bleistiftzeichnung unbekannten Autors, etwa 1725—1730.

3. Das in der Musikbibliothek Peters-Leipzig befindliche Ölgemälde von Elias Gottlieb Haußmann, etwa um 1730.

4. Das in der Thomasschule zu Leipzig befindliche Ölgemälde desselben Autors, 1735.

5. Das im Besitz des Herrn Prof. Dr. Fritz Volbach-Tübingen befindliche Ölgemälde unbekannter Autorschaft, etwa 1748.

Über No. 3 und 4 berichten Wustmann und Vogel des Näheren.

Das Bildnis No. 3[1]) stammt aus dem Nachlaß C. Ph. Emanuels. Dessen Tochter Anna Carolina Philippina verkaufte es um 1828 an den Leipziger Flötenvirtuosen Carl Grenser; von dessen Sohn Alfred erwarb es im Jahre 1886 die Firma Peters. —

Bezüglich der Herkunft des Bildnisses No. 4[2]) gehen bei Wustmann und Vogel die Ansichten auseinander. Dieser neigt mehr zu der Annahme, das Bild rühre aus dem Besitz Johann Friedrich Reichardts her, während nach Wustmann Reichardt ein anderes Bild, wahrscheinlich aus dem Nachlaß von Bachs Schüler Kirnberger stammend, besessen hat. Die Ansicht Wustmanns ist höchstwahrscheinlich die richtigere. Das Kirnbergersche Bildnis war, wie man annehmen muß, eine dem Bildnis No. 4 ähnliche Bachdarstellung. Eine direkte Kopie des letzteren ist es aber wohl nicht gewesen. Für die Richtigkeit dieser Annahme spricht einerseits der Umstand, daß in der von Wustmann erwähnten, in einem Briefe Zelters an Goethe mitgeteilten Episode der Leipziger Leinwandhändler beim Anschauen des Kirnbergerschen Bildnisses den prächtigen Sammetrock hervorhebt, in dem sich „der eitle Narr“ habe malen lassen. Hierzu hätte keine Veranlassung vorgelegen, wäre Bach auf dem Bildnis der Thomasschule, das der Leipziger offenbar gekannt hat, auch in einem solchen prächtigen Sammetrock dargestellt gewesen, was nicht der Fall ist. Bach erscheint auf diesem Bilde in einem einfachen blauen Rock. Andrerseits kann das verschollene Kirnbergersche Bild schwerlich ein Originalgemälde nach dem Leben gewesen sein, wenn es — wie Wustmann mit Recht als leicht möglich bezeichnet — dem Maler Lisiewsky als Vorlage gedient hat. Dieser malte bekanntlich im Auftrage der Prinzessin Amalie von Preußen 1772, also 22 Jahre nach Bachs Tode, dessen Porträt[3]) (sowie vier Jahre später im gleichen Auftrage dasjenige Kirnbergers), die beide

[1]) Siehe die Kunstbeilagen Porträt No. 3. [2]) Siehe die Kunstbeilagen Porträt No. 4. [3]) Vgl. Beilage zu Heft 17, Jahrgang 6 der „Musik“.

in der Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin aufbewahrt werden. Auf diesem Bilde hat nämlich Bach schwarzbraune Augen und fast schwarze Augenbrauen. Bach war aber, wie die Bildnisse No. 1—5 übereinstimmend zeigen, blond und blauäugig. So sicher also die Lisiewskysche Komposition für die Beurteilung des physischen Typus J. S. Bachs wertlos ist, so wahrscheinlich ist es, daß das ehemals in Kirnbergers Besitz gewesene Bild in dieser Hinsicht um nichts besser gewesen ist.

Das Bildnis No. 4 wurde 1735 nach dem Leben gemalt. Vielleicht hat Bach dieses Bild für sich selber malen lassen und es erst vergeben, als er der „Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland" als Mitglied beitrat. Als solches war er statutengemäß zur Einlieferung eines guten, auf Leinwand gemalten Porträts verpflichtet. Die betreffende Bestimmung lautete: „Auch soll ein jedes Mitglied sein Bildnis, gut auf Leinwand gemalet, nach seiner Bequemlichkeit zur Bibliothek einschicken ..." Warum sollte Bach der ihm hiermit auferlegten Verpflichtung nicht nachgekommen sein? Der Inhalt dieser Bestimmung kann doch wohl nicht gut so ausgedeutet werden, als wenn es ganz im Belieben der Mitglieder gelegen hätte, ob sie ihr genügen wollten oder nicht. Eine solche Auffassung scheint Wustmann zuzulassen. Meines Erachtens spricht der Wortlaut der Bestimmung nicht unbedingt für eine solche Auffassung. „Nach seiner Bequemlichkeit" kann auch so aufgefaßt werden, daß jedes Mitglied mit seinem Bilde hinsichtlich Größe, Pose und der Ausstattung volle Bequemlichkeit, d. h. Freiheit, haben solle. Hat Bach statutengemäß sein Porträt eingeschickt, so kann aber hierfür kaum ein anderes in Frage gekommen sein, als das Bildnis No. 4. Denn, falls er überhaupt mehr als ein Porträt zu gleicher Zeit besessen hat, wird Bach sicherlich dasjenige gewählt haben, das zugleich das beste und in Hinsicht auf den Zeitpunkt seines Eintritts das neueste war. Das Bildnis No. 5 aber war zur Zeit seines Eintritts (1747) höchstwahrscheinlich noch nicht gemalt.

Die Tradition, daß die „Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland" das Bildnis No. 4 besessen hat, erscheint somit sehr glaubwürdig. Auch, daß dieses Bildnis nach der Auflösung der Gesellschaft in Friedemanns Besitz gewesen ist, muß für wahrscheinlich gelten. Friedemann hatte so gut wie Philipp Emanuel Anspruch auf ein Bildnis seines Vaters, dem er sowohl als Künstler wie als Mensch näher gestanden hat, als sein jüngerer Bruder. Friedemann könnte sich bei der Auflösung der „Societät" im Jahre 1755 das Bildnis seines Vaters ausgebeten haben. Es kann gleichgültig bleiben, ob er sich den Besitz des Bildes aus Pietät oder Spekulationssucht gesichert hat. Wahrscheinlicher aber, als daß das Bildnis erst nach seinem Tode von seiner Familie verkauft wurde, ist jedenfalls, daß er es selber noch zu Geld gemacht hat, wie es das Schicksal

aller Sachen gewesen ist, die er von seinem Vater ererbt hatte. Man muß daher mehr geneigt sein, zu vermuten, daß Friedemann das Bildnis der Thomasschule direkt verkaufte, als daß es — wie die Tradition berichtet — August Eberhard Müller, der von 1800—1809 Kantor an der Thomasschule war, von den Erben Friedemanns kaufte und bei seiner Übersiedelung nach Weimar im Jahre 1809 der Thomasschule schenkte. Denn dieses Bild muß — wie Wustmann bemerkt — schon vor 1783 in der Thomasschule gehangen haben, da die oben erwähnte Episode zwischen Kirnberger und dem Leinwandhändler im genannten Jahre berichtet wird. An der Wahrheitsliebe eines Mannes wie Zelter ist aber wohl kaum zu zweifeln. —

Das im Bachmuseum zu Eisenach befindliche Porträt No. 1[1]) stammt wahrscheinlich aus dem markgräflichen Schloß zu Bayreuth. Es wurde der Neuen Bachgesellschaft gelegentlich der Einweihung des Museums (1907) von Herrn Geheimrat Dr. O. von Hase-Leipzig geschenkt. Dieser erwarb es kurz vorher vom Konservator der Bamberger städtischen Gemäldegalerie, Herrn Max Hartmann, auf dessen Angaben sich die nachfolgenden Mitteilungen bezüglich der Herkunft des Gemäldes stützen.

Das Ihlesche Porträt hat zusammen mit mehreren anderen Ölbildern lange Jahre im Hause eines Bayreuther Bäckermeisters gehangen, der mit seiner Gattin bereits vor Jahren kinderlos verstorben ist. Dieser hatte die Gemälde von seinem Großvater geerbt, der als Gärtner oder Arbeiter im alten markgräflichen Schloß zu Bayreuth beschäftigt gewesen sein soll. Als das markgräfliche Schloß nach der Vereinigung Bayreuths mit Bayern Anfangs des neunzehnten Jahrhunderts zu Regierungszwecken eingerichtet wurde, sollen die Bilder zusammen mit vielen andern in den nicht benutzten Gemächern als „wertlos" herumgestanden haben und von da nach und nach verschwunden sein. In den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts erhielt Herr Hartmann gelegentlich eines Aufenthalts in Bayreuth Kunde vom Vorhandensein der Bilder, die er sogleich aufkaufte. Die Bilder waren größtenteils in trauriger Verfassung; zu den besterhaltenen gehörten das Bachbild, ein Jugendbildnis Friedrichs des Großen und ein Porträt G. E. Lessings.

Das Bachbild war als solches in keiner Weise näher bezeichnet, sondern wurde rein äußerlich als solches erkannt, ebenso wie die Bilder Friedrichs des Großen und Lessings.

Zunächst der Maler. Sein Name: J[ohann] J[akob] Ihle stand auf den am Rande zerfetzten Teilen der Leinwand und ist, da das Bild neu aufgezogen werden mußte, jetzt nicht mehr sichtbar. Von Johann Jakob Ihles Leben ist weiter nichts bekannt, als daß er sich um 1725 in

[1]) Siehe die Kunstbeilagen Porträt No. 1.

Eßlingen aufgehalten hat und zu seiner Zeit ein Porträtmaler von Ruf gewesen ist. Sein Sohn Johann Eberhard Ihle, geb. 1727 in Eßlingen, gest. 1811, war gleichfalls Maler, jedoch von geringerer Bedeutung.

Johann Jakob Ihle war also ein Zeitgenosse Bachs, vielleicht etwas jünger als dieser. Aus der ungefähren Gleichalterigkeit ist mit Sicherheit zu entnehmen, daß das Porträt nach dem Leben gemalt ist. Man darf dies um so unbedenklicher behaupten, als um die Entstehungszeit des Gemäldes bildliche Darstellungen Bachs noch nicht existiert haben dürften, da sein Ruhm noch keine allgemeine Verbreitung gefunden hatte. Die Entstehung des Ihleschen Gemäldes könnte frühestens in das Ende der zweiten Weimarer Periode fallen; wahrscheinlicher ist es aber, daß sie in die Köthener Periode fällt. Um jene Zeit regierte in Bayreuth der prachtliebende und kunstsinnige Markgraf Georg Friedrich Carl aus der fränkischen Linie der Markgrafen von Brandenburg. Unter diesem Fürsten nahm Bayreuth einen gewaltigen Aufschwung und erlebte seinen höchsten Glanz. Das Hofleben unter Georg Friedrich Carl war geistig nicht minder bedeutend, als es sich durch äußeren Prunk auszeichnete. Der Markgraf hat sich, wie aus dem Nachlaß zu schließen, eine bedeutende Gemäldegalerie geschaffen, in der er auch die Porträts der führenden Geister seiner Zeit in Kunst und Wissenschaft vereint haben dürfte. Speziell den Maler Ihle scheint er bei Durchführung dieser Aufgabe viel beschäftigt zu haben, da sich in dem Nachlaß eine ganze Reihe von Ihle gemalter Porträts befunden haben soll.

Es entsteht nun die Frage: Wie kam Markgraf Friedrich zur Bekanntschaft mit Sebastian Bach, und wo mag das Porträt entstanden sein? Um diese Frage zu beantworten, kann man sich nur in Vermutungen ergehen. Die nächstliegende Annahme wäre, daß die Bekanntschaft in Karlsbad vermittelt wurde, und daß auch dort oder später in Köthen das Gemälde entstanden ist. Durch seinen Herrn und Freund, den Fürsten Leopold, lernte Bach bekanntlich im Sommer 1720 in Karlsbad den Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg kennen, denselben, dem er später seine brandenburgischen Konzerte widmete. Möglich, daß hier ein gleichzeitiges Zusammentreffen mit dem verwandten brandenburgischen Markgrafen Georg Friedrich Carl von Bayreuth stattgefunden hat. Karlsbad war ja von jeher ein von Fürstlichkeiten sehr frequentierter Kurort, der auch von den besseren Malern zur Saison gern besucht worden sein wird; hatten diese doch hier die meiste Aussicht, neue Auftraggeber und Aufträge zu gewinnen. Dies vorausgesetzt, ist aber ohne weiteres anzunehmen, daß Georg Friedrich Carl auf Bach besonders aufmerksam geworden ist und einen tiefen Eindruck seiner Bedeutung gewonnen hat. Dieser Eindruck kann ihn bestimmt haben, Bach für seine Galerie alsbald malen zu lassen.



Dies sind indessen, wie gesagt, nur Vermutungen über einen möglichen Zusammenhang, der weiter nichts als eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich hat.

Das Porträt selbst ist, wie die beigegebene Abbildung zeigt, ein prachtvolles Stück. Das Bild ist in ein Oval gemalt, von dem durch die Restaurierung vier Segmente abgefallen sind. Die jetzige Größe des Bildes beträgt 63 × 78 cm; die vorigen Maße waren mindestens 67 × 85 cm.

Das Gesicht war vollständig erhalten und hat nur auf der Stirn eine geringfügige Ausbesserung erfahren. Auf dem Rock mußten einige Stellen nachgebessert werden. Die Physiognomie ist ganz Bachisch: Züge voll männlicher Kraft und Energie, die nicht einer gesunden, etwas derben Sinnlichkeit entbehren. Die lebhaft blickenden, klaren blauen Augen sind von den, in der ganzen Bachschen Familie nachweisbar nur Johann Sebastian eigentümlichen, ypsilonartig geschwungenen blonden Brauen überschattet. Die kräftige Nase hat eine verdickte, etwas hängende Spitze. Die charakteristische scharfe Einschnürung der Nasenwurzel, die zusammen mit den inneren Ausläufern der Augenbrauenbogen einen starken Wulst bildet, ist unverkennbar. Der Mund ist leicht geschlossen und schön geformt, das Kinn springt energisch vor, wie es durch die markante, nach den Wangen zu verlaufende Kinnfalte (bei Bach wohl eine Begleiterscheinung des etwas kurzen Halses) deutlich wird. Die Stirn scheint, wenn man den Konturen der Perücke folgt, nach oben hin stark zurückzuweichen. (Daß dieses Charakteristikum des Bachschen Schädels sogar in der en face-Ansicht deutlich hervortritt, stellt dem technischen Können des Malers das beste Zeugnis aus.) Die Gesichtsfarbe ist derb-gesund, die Wangen schwach gerötet. Der Oberkörper gibt sich in ungezwungener, vornehmer Haltung. Der nach der rechten Schulter gewendete Kopf ist leicht zurückgeneigt, wodurch der energische Blick aus den schönen Augen etwas von oben herab zu kommen scheint. Die Physiognomie ist jugendlich und sympathischer als bei den Bildnissen No. 3—5, weil der auf diesen besonders hervortretende, halb sarkastische, halb reservierte Zug noch fehlt.

Der Kopf ist mit der kleinen, grauen gepuderten Perücke bedeckt der faltenreiche Rock ist von sattgrüner Farbe, das Rockfutter und die Einfassung der Kante von kräftigem Hellrot. —

Das im Besitz des Herrn Prof. Dr. Volbach-Tübingen befindliche Bachbild No. 5[1]) ist als solches nur durch die mündliche Überlieferung beglaubigt. Es hat sich viele Jahrzehnte lang in einer alten Mainzer Musikantenfamilie vererbt und ist vor etwa 5 Jahren durch Vermächtnis in den Besitz eines Mainzer Antiquitätenhändlers gekommen, der es dem

---

[1]) Siehe die Kunstbeilagen Porträt No. 5.



jetzigen Besitzer anbot und verkaufte. Die Spuren der Herkunft des Bildes wiesen anfangs nach Norddeutschland; zurzeit ist die Herkunft des Bildes aus Thüringen festgestellt, und es ist nach Angabe des Besitzers mit Sicherheit zu erwarten, daß der Nachweis noch erbracht werden kann, daß dieses Bildnis das aus Kittls Besitz stammende, für verschollen gehaltene „Erfurter" ist.

Alle Umstände sprechen für die Identität mit Kittls Bild. Nach den Mitteilungen Hilgenfelds soll das „Erfurter" Bild um die Mitte der vierziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts gemalt worden sein. Um diese Zeit erreichte Bach die Sechzig. Das Bild No. 5 zeigt zweifellos einen Mann in den sechziger Jahren. Alle Charakteristika stimmen: die kräftige Nase mit hängender Spitze, die geschweiften Augenbrauen, das vorspringende faltige Kinn, die blauen Augen mit den blonden Brauen, das fleischige Gesicht mit dem derbgesunden, etwas rosigen Teint. Dem höheren Alter entsprechend treten alle diese Eigentümlichkeiten, besonders die mancherlei Falten des fleischigen Gesichts, drastischer hervor, als auf den früheren Bildern. Ein besonderer Vorzug des Porträts ist der stark hervortretende Ausdruck des Geistigen im Blick der Augen. Man gewinnt beim Anschauen des Bildes unwillkürlich den Eindruck, daß es sich bei dieser Darstellung um einen bedeutenden Menschen handelt. „Bleibt mir vom Leibe" scheinen diese Mienen auszudrücken.

Das Imponierende des Antlitzes wird durch die große weiße Perücke verstärkt. Es ist offenbar eine Allongeperücke, die der Träger, obwohl in seinen Jahren schon aus der Mode, aus Sparsamkeit oder vielleicht auch um der äußeren Wirkung willen beibehalten haben mag. Um die rechte Schulter ist ein dunkelgrüner, drapierter Mantel gelegt, wohl eine Modebeigabe des Malers. Es scheint, daß dieser sehr dekorativ wirkende Mantel die Veranlassung für Hilgenfeld gewesen ist (die Identität des Bildes vorausgesetzt), mitzuteilen, Bach sei auf dem Kittlschen Bild „im Staatskleid" dargestellt. Die eigentliche Kleidung ist jedoch nur ein rehbrauner Rock mit Weste von einfachem Schnitt. Irgend eine besondere Bedeutung, etwa, als wenn es sich um Bachs Amtstracht, den Kantorenmantel, handelte, ist dieser faltigen Umhüllung jedoch nicht beizulegen; dafür macht sie zu sehr den Eindruck einer vom Maler frei hinzugefügten Draperie.

Der Autor muß ein reifer Künstler gewesen sein, denn das Bild ist mit großem technischen Können und mit offensichtlicher Liebe gemalt. Die feinen Farbenabtönungen und zarten Übergänge zwischen den vielen Falten und Fältchen des Gesichtes sind bewundernswert. Das Bild zeigt keinerlei Übermalung und ist fraglos ein Original, in den letzten Lebensjahren des Meisters gemalt. Daß es eine Kopie des „Erfurter" Bildes sein könnte, ist nicht anzunehmen; dagegen würde die meisterhafte Ur-

sprünglichkeit des Gemäldes zeugen, die wohl kein Kopist nachzuahmen vermöchte.

Die Entstehungsgeschichte dieses Gemäldes ist wieder gänzlich dunkel. Man kann nur annehmen, wenn man Bachs Sparsamkeit berücksichtigt, daß das Bild auf fremde Veranlassung hin gemalt wurde. Wenn man bestreiten wollte, daß dieses Bild das „Erfurter" wäre, so müßten in kurzer Aufeinanderfolge zwei Porträts gemalt worden sein, was immerhin auffällig wäre, besonders da sich bei dem nur etwa 2 Jahre später erfolgenden Tode Bachs, nach dem von Spitta mitgeteilten Verzeichnis, kein Bild unter des Meisters Nachlaß befunden hat.

Die Abmessungen des Gemäldes betragen 59 × 70 cm. Das Bild ist früher zweifellos größer gewesen, sodaß man daran denken könnte, daß es gewaltsam aus dem großen goldenen Rahmen, von dem Hilgenfeld berichtet, herausgeschnitten worden ist. Die über den Holzrand gebogenen Leinwandstreifen sind nämlich bis auf die äußersten ausgefransten Fasern hin vollständig dick bemalt. Es könnte daher auch möglich sein, daß auf dem im ursprünglichen Rahmen zurückgebliebenen Bildrand noch der Name des Malers gestanden hat. Eine gewaltsame Verletzung des Bildes wird durch die von Wilh. His[1]) gemachte Angabe wahrscheinlich, daß Kittls Bild (das laut testamentarischer Verfügung nach seinem Tode [1809] auf der Orgel der Erfurter Predigerkirche hängen sollte) während der Wirren des Napoleonischen Krieges abhanden gekommen ist. Um diese Zeit wurde die Kirche als Lazaret benutzt. Das gleiche Schicksal wie Kittls Bild erlitten noch mehrere andere wertvolle Bilder aus dieser Kirche. —

Eine Ausnahmestellung unter den farbigen Bachporträts nimmt das Bildnis No. 2[2]) ein. Es ist eine kleine aquarellierte Bleistiftzeichnung auf präpariertem Pergament im Format 8,5 × 11,3 cm. Der Besitzer, Herr Edwin Bormann in Leipzig, hat der Herkunft des Bildchens mit pietätvoller Sorgfalt nachgespürt. Es hat sich in seiner Familie durch sieben Generationen hindurch als Bachbild vererbt und stammt aus Hirschberg in Schlesien. Die persönliche Verbindung zwischen Bach und Hirschberg würde Johann Balthasar Reimann bieten, der Organist an der evangelischen Gnadenkirche dieser Stadt war und 1749 starb. Reimann machte anfangs der dreißiger Jahre eine Reise nach Leipzig, um J. S. Bach spielen zu hören und persönlich kennen zu lernen (vergleiche Ph. Spitta: „J. S. Bach", sowie Mattheson: „Gloria Musica", Hamburg 1740). Reimann wurde, wie berichtet wird, auf das freundlichste aufgenommen. Bald nach seiner Rückkehr taucht in Hirschberg das fragliche Bildnis auf. Durch einen Amtsgenossen Reimanns

[1]) Anatomische Forschungen über J. S. Bachs Gebeine und Antlitz, Leipzig bei S. Hirzel, 1895.

[2]) Siehe die Kunstbeilagen Porträt No. 2.

an der Gnadenkirche, den Kantor und Musikdirektor Tobias Volkmar († 1756), einen Vorfahren des jetzigen Besitzers, ist das Bachbild in dessen Familie gekommen. Es liegt nahe, zu vermuten, daß Reimann das Bildnis von Leipzig mitgebracht hat. Vielleicht erhielt er es von Bach geschenkt, vielleicht hat er es für sich oder seinen Kollegen Volkmar oder seinen Vorgesetzten, Pastor primarius Johann Neunherz (1652—1737), anfertigen lassen. Wem von diesen dreien das Bildchen zuerst gehört hat, ist nicht mehr festzustellen. Gewiß ist nur, daß Volkmar, der die beiden anderen überlebte, es weiter vererbt hat.

Das Bildchen zeigt Bach Ende der dreißiger oder anfangs der vierziger Lebensjahre. Sollte es nicht nach dem Leben gemalt worden sein, so ist es doch nach einer vollgültigen Vorlage angefertigt worden; dafür sind die deutlich blauen Augen eine sichere Gewähr. Die Farbenabtönung des Bildchens ist im übrigen so zart, daß die Farbe der Augenbrauen von der des hellen Teints nicht mehr zu unterscheiden ist. Die Augenbrauen und ihre charakteristische Linienführung sind allein durch die feinen Striche des Zeichenstiftes wiedergegeben, würden aber, wenn sie von dunkler Färbung gewesen wären, sicher durch entsprechende Aquarellierung noch besonders hervorgehoben worden sein. Die bei den Ölgemälden bereits hervorgehobenen Eigentümlichkeiten der Bachschen Gesichtsbildung finden sich auch in dieser Zeichnung wieder. Der Gesamteindruck wird leider durch die unschön hervortretenden wulstigen Lippen und die matt blickenden Augen so beeinträchtigt, daß der geistige Gehalt der Physiognomie vollständig hinter den behäbig-phlegmatischen, derb-sinnlichen zurücktritt. In Perücke und Kleidung ähnelt das Bildchen den Ölgemälden. Der Name des Autors ist unbekannt. Die rein technischen Qualitäten der Zeichnung und Farbenabtönung sind hervorragend. —

Es ist bereits bei jedem der näher beschriebenen fünf Bildnisse erwähnt, daß Bach mit blauen Augen, blonden Brauen und hellem Teint dargestellt erscheint. Im Vergleich miteinander zeigen die Farbennuancen kleine Unterschiede. Reines Blau der Augen, blonde Brauen und hellen Teint weisen die von jeder Übermalung freien Porträts No. 1, 2 und 5 auf. Besonders sorgfältig hat Ihle das Auge behandelt. Der äußere Irisring ist von reinem Blau. Von der inneren Peripherie des Ringes nach der Pupille zu verlaufen radiale lichtgelbe Strahlen. Diese feinen lichtgelben Partieen finden sich auch auf dem Bildnis No. 5. Bei dem Aquarell sind Farbenunterschiede innerhalb des Auges nicht zu erkennen, in Hinsicht auf den kleinen Maßstab des Bildchens aber auch nicht mehr darstellbar. Auf den Bildern No. 3 und 4 ist dem Blau der Augen etwas Grau beigemischt, so daß hier die Augen als blaugrau bis graublau anzusprechen sind. Das Blond der Brauen ist bei No. 3 etwas heller als bei No. 4, wo-

gegen die Farbe des Teints auf dem Bildnis No. 4 dunkler ist, als auf sämtlichen übrigen Bildnissen. Die Ursache dieser Verschiedenheiten kann nur in den mehrmaligen Übermalungen der Bildnisse No. 3 und 4 gesucht und gefunden werden. Die Folge davon ist für No. 4 leider noch ein geradezu schwammiges Aussehen des Gesichts gewesen. —

Wir dürfen somit nach obigen Feststellungen den physischen Typus Johann Sebastian Bachs als den eines Germanen, und den Meister als einen klassischen Repräsentanten für die hervorragend geniale Begabung dieser nordischen Rasse ansehen. Stimmt doch auch sein körperlicher Habitus vollkommen zu den Untersuchungen der neueren Anthropologie über den physischen Typus der Genies, wonach sich mit diesem in auffallender Weise ein etwas untersetzter, stämmiger und kräftiger Körperbau verbindet. Von besonderem anthropologischen Interesse ist, daß sich die geniale Begabung in Verbindung mit den genannten Rassemerkmalen in der Bachschen Familie durch vier Generationen hindurch feststellen läßt. So hatte Sebastians Vater Ambrosius nach dem einzigen von ihm erhaltenen Ölbilde in der Königl. Bibliothek zu Berlin[1]) reinblaue Augen, hellblonde Augenbrauen und Schnurrbart, brünettes üppiges Haupthaar und rosigen Teint. Blaue Augen, helles Haar und rosigen Teint hatten aber auch Sebastians ältester Sohn Friedemann und sein Enkel und letzter männlicher Nachkomme Friedrich Wilhelm Ernst, der Sohn Joh. Christoph Friedrichs, des „Bückeburger" Bach. Hierüber geben das in der Gemälde-Sammlung der Stadt Halle befindliche herrliche Porträt Friedemanns[2]) unbekannter Autorschaft und das der Singakademie zu Berlin gehörende, angeblich von Eduard Magnus gemalte Porträt Friedr. Wilh. Ernsts[3]) deutlichen Aufschluß.

Dieses kraftvolle Sichdurchsetzen der germanischen Rasseneigentümlichkeiten im Bachschen Geschlecht läßt aber mit Sicherheit darauf schließen, daß der Stammvater Veit Bach, bis auf den der Stammbaum zurückgeht, obwohl er von Ungarn in Deutschland eingewandert ist, nicht ein Ungar war, wie vielfach behauptet wird, sondern vielmehr schon ein Kind der nordischen Erde gewesen ist. Möglich ist allerdings, daß Veit Bach in Ungarn ein Mädchen fremder Nationalität, vielleicht eine Ungarin, zur Frau genommen hat. Die der Familie eigentümliche, durch viele Generationen vorhaltende geniale Begabung, die in Seitenlinien bekanntlich auch eine große Anzahl bedeutender Maler hervorgebracht hat, würde dadurch wenigstens teilweise als eine Wirkung der Nationenmischung erklärt,

---

[1]) Vgl. die Wiedergabe in Heft 2, Jahrgang 5 der „Musik".

[2]) [3]) Diese Porträts werden einem der nächsten Hefte der „Musik" beigegeben werden. Red.

die von modernen Anthropologen als ein die geniale Beanlagung bildendes und förderndes Moment angesehen wird. —

Von Bildnissen der Söhne Joh. Seb. Bachs sind uns ferner noch erhalten je eines Philipp Emanuels und Joh. Christians. Das Bildnis Emanuels ist ein von seinem Verwandten Gottlieb Friedrich Bach nach dem Leben gemaltes Pastellporträt[1]), das Philipp Emanuel selber als gut getroffen bezeichnet. Nach diesem Gemälde hat er hellen Teint, braune Augen und dunkle Haare gehabt, deren Farbe aus dem Pastell leider nicht zu bestimmen ist. Ganz „aus der Art geschlagen" scheint Joh. Christian zu sein. Von ihm besitzt die Königliche Bibliothek in Berlin ein im Jahre 1774 (im 39. Lebensjahre Christians) von Matthieu gemaltes Ölbild[2]), das aus Forkels Sammlung stammt. Von Christians Gesicht erscheint nur die untere Partie, Mund und Kinn, noch Bachisch. Die Augen sind dunkelbraun, die Brauen schwarz, der Teint fast braun. Übrigens ist dieses Porträt nur eine schwache künstlerische Leistung. —

Mit den angeführten Porträts ist die Zahl der farbigen Darstellungen Joh. Seb. Bachs nicht erschöpft. Es gibt deren noch eine Anzahl, die aber so minderwertig sind, daß es nicht angebracht ist, ernsthaft davon Notiz zu nehmen. Erwähnt mag noch eine auf Kupfer gemalte Miniatur sein, die im Wege des Erbganges auf Frau Julie Horn zu Meiningen, eine entfernte Verwandte des auf Sebastians Onkel Johann Christoph zurückgehenden Zweiges der Bachschen Familie, gekommen ist. Ein Blick auf das Bild zeigt, daß es keinen Bach darstellt. Vielmehr handelt es sich wahrscheinlich um ein Bildnis von Bachs Patron, Herzog Wilhelm Ernst von Weimar[3]), ein Umstand, der deutlich zeigt, ein wie geringes Gewicht gelegentlich auf Familientradition zu legen ist.

Wohin sich aber die Ähnlichkeit selbst unter Benutzung einer authentischen Vorlage verirren kann, das mag aus der modernen Komposition von Rumpf[4]), die Bach im 30. Lebensjahr darstellen soll, entnommen werden.

Die Weichlichkeit dieser Darstellung wird jedoch fast noch übertroffen durch das in der Erfurter städtischen Sammlung befindliche angebliche Bachbild, das in Heft 6 des 7. Jahrganges der „Musik" veröffentlicht worden ist. Trüge dieses Bildnis nicht auf seiner Rückseite die mitgeteilte Aufschrift, so würde gewiß weder Kenner noch Laie auf den Gedanken kommen, das Bildnis könne Seb. Bach vorstellen. Dies bestätigen wenigstens die von mir angestellten praktischen Versuche. Der rückseitigen Aufschrift, selbst wenn sie alt zu sein scheint, kann m. E. eine Beweiskraft nicht beigemessen werden. Einmal ist der Autor der

---

[1]) [2]) [3]) vgl. das auf S. 225 Fußnote [2]) [3]) Gesagte. Red. [4]) Siehe die Kunstbeilagen: Porträt Nr. 6.



Aufschrift unbekannt und deren Alter nicht festgestellt. Sodann ist es etwas Ungewöhnliches, den Namen der dargestellten Person auf dem Bilde selbst anzugeben. Sowohl der Maler, als auch der Besteller des Bildes weiß, wen das Bildnis vorstellen soll, und für diese beiden wenigstens liegt keine Veranlassung vor, den Namen des Dargestellten besonders auf dem Bilde zu vermerken. Hat aber ein Besitzwechsel stattgefunden, und ist etwa bei einem solchen (man könnte an eine Nachlaßversteigerung denken) die nähere Bezeichnung vorgenommen worden, so liegt die Gefahr eines Irrtums in der Bildbezeichnung, wenn nicht einer Mystifikation, sehr nahe. An einen Irrtum, wenn nicht an eine absichtliche Verwechslung, möchte man eher glauben, wenn man jenes Porträt für eines Joh. Seb. Bachs halten soll. Daß alle Charakteristika der Bachschen Gesichtsbildung sowie deren physiognomische Eigentümlichkeiten in diesem Bildnis fehlen, hat der geschätzte Herr Autor in den dem Bildnis beigegebenen Erläuterungen schon bemerkt. Ich erwähne nebenbei, daß dieses Antlitz kastanienbraune Augen und fast schwarze Augenbrauen aufweist. Da das Porträt an und für sich von sympathischer Wirkung ist und, als Malerei genommen, auf einen tüchtigen Autor schließen läßt, so ist um so weniger anzunehmen, daß dieser — hätte er Bach malen wollen — sich von der Wirklichkeit bis zur Unkenntlichkeit verirrt hätte.

Wie sehr sich aber der Ausdruck eines ziemlich wohlerhaltenen Porträts verändern kann, wenn man es gänzlich neu aufmacht, dafür bilden die beiden Erfurter Blätter ein warnendes Beispiel.

Die Bachforschung dürfte für dieses Bildnis als Bachbildnis beim besten Willen keine günstigeren Feststellungen erzielen.

Dem verehrten Herrn Autor jener Veröffentlichung möge freundlichst empfohlen sein, seinerseits einmal eine eingehende Untersuchung über den Ursprung des in der Erfurter Galerie befindlichen Ölporträts des „Erfurter Kauff- und Handelsherrn Krannich" anzustellen. Dieses Porträt trägt auf seiner Rückseite eine Aufschrift, die in ihrer Art derjenigen auf dem angeblichen Bachbild sehr ähnelt. Ist doch auch der diesem Porträt als Draperie beigegebene Mantel mit Futter in Form und Farbe demjenigen des angeblichen Bachbildes täuschend ähnlich, so daß man stark versucht sein kann, anzunehmen, daß beide Bilder von demselben Künstler gemalt worden sind. Die alten Erfurter Zivilstandsregister dürften über den Kaufherrn Krannich genau Auskunft geben und dadurch vielleicht auch zu einer aufklärenden Feststellung hinsichtlich des angeblichen Bachbildnisses führen.

Den Schluß der Betrachtungen zu Joh. Seb. Bachs Porträts mögen einige Bemerkungen über eine im vorigen Sommer aufgetauchte Gyps-Maske[1]) Seb. Bachs bilden.

[1]) Siehe die Kunstbeilagen Abbildungen Nr. 7 und 8.

Die zufällige Bekanntschaft mit dieser Maske verdanke ich dem Bibliothekar der Karl Alexander-Bibliothek zu Eisenach, Herrn Prof. Dr. Oesterheld. Dieser, seit Anfang der siebenziger Jahre des vorigen Jahrhunderts am Eisenacher Gymnasium, hat die Maske auf einem Speicherraum desselben gefunden und vor dem Verkommen bewahrt. In den Jahren vor 1870 hat dieser Raum als Zeichensaal der großherzoglichen Zeichenschule gedient. Man kann daher annehmen, daß die Maske einmal ein Modell für die zeichnerischen Versuche der Schüler gewesen ist. Über den Ursprung der Maske hat sich leider nichts mehr feststellen lassen, da sie in den alten Inventarienverzeichnissen des Gymnasiums und der großherzoglichen Zeichenschule nicht geführt worden ist.

Im Vergleich mit den Porträts dürfte diese Maske Bach in den 50er Lebensjahren, also in der Zeit zwischen den Bildnissen No. 4 und 5 darstellen. Ein Vergleich mit der ältesten bekannten Bachskulptur, der Knauerschen Büste in dem von Felix Mendelssohn gestifteten alten Leipziger Bachdenkmal, ergiebt[1], daß beide Wiedergaben von einander unabhängig sind, eine Feststellung, die in Hinsicht auf die größere Ähnlichkeit mit den Bildnissen No. 4 und 5 sehr zugunsten der Maske spricht.

Die Maske ist in einer Vorder- und Seitenansicht hier beigegeben. Aus ersterer ist das fleischige Gesicht, die engen Lidspalten der Augen und der charakteristische Verlauf der Augenbrauen besonders deutlich zu erkennen. Die Profilansicht gibt die kräftige Nase, die zurückweichende Stirn und den leise vortretenden Unterkiefer mit der markanten Kinnfalte treffend wieder.

Wir müssen diese Maske als eine selbständige, von bekannten Vorlagen unabhängige Arbeit ansehen, die geeignet ist, neuen Bachskulpturen neben der vortrefflichen Seffnerschen Büste[2][3]) als eine solide Basis zu dienen. Das Original dieser Maske befindet sich in der Karl Alexander-Bibliothek, ein Abguß im Bach-Museum zu Eisenach.

---

[1]) [2]) Vgl. „Die Musik", 5. Jahrgang, 1. Heft.

[3]) Dank dem Entgegenkommen des Herrn Professors **Karl Seffner** sind wir in der Lage, das am 17. Mai in **Leipzig** zu enthüllende **Bach-Denkmal** unsern Lesern gleichfalls im Bilde vorzuführen. Das eine Blatt stellt den ersten, aus dem Jahre 1896 stammenden, Entwurf zu einem Grabdenkmal für die Johanniskirche dar. Später kam man von der Errichtung eines Grabmonuments überhaupt ab und entschloß sich für ein freistehendes Denkmal an der Thomaskirche. Den letzten, **endgültigen** Entwurf für die Südfront der Thomaskirche (Thomaskirchhof) zeigt das andere Blatt. Wir möchten nicht verfehlen, Herrn Professor Seffner für die liebenswürdige Überlassung der Vorlagen auch an dieser Stelle unsern verbindlichsten Dank auszusprechen.
Red.



SOLISTENKONZERTE
IHR NUTZEN UND ZWECK
von Hermann Wetzel-Potsdam

Berlin hat vier neue Konzertsäle bekommen. Es besitzt nun deren acht bis zehn. Bald werden sie alle Abende besetzt sein. Wird das so weitergehen? Soll es so weitergehen, und ist es überhaupt erfreulich, daß die Entwickelung bis dahin ging, wo sie heute steht?

Mir scheint, unser Konzertwesen erfährt nicht die Beurteilung, zu der es aus künstlerischen wie sozialen Gründen ernstlich Anlaß gibt. Es wird zumeist nur in seinen Einzelerscheinungen besprochen. Dieses und jenes Konzert wird gelobt oder getadelt, der Kritiker, den das öde Einerlei der ihm durch seinen Beruf aufgezwungenen Kunstgenüsse verdrießlich macht, klagt wohl im allgemeinen über die geringe künstlerische Ausbeute, die der Betrieb eines Konzertwinters bringt, aber eine Würdigung dieses Unwesens, seine tiefen moralischen und kunstmoralischen Schäden ließ man bis heute unaufgedeckt. Es ist aber endlich an der Zeit, auf sie hinzuweisen. Ein erfreuliches Bestreben ist erwacht, sich der Armen und Elenden unter den Musikern anzunehmen, die in Wahrheit Kunstsklaven zu nennen sind, Sklaven eines Kapitalismus, der die Kunst zum Spekulationsobjekte erhebt. Man zeigt die Kehrseite einer Medaille, die vielen Unternehmungen umgehängt wird, die zuerst dem auf der Rückseite dargestellten Götzen dienen. So haben wir erfahren, wie schlecht es den Orchestermusikern und Choristen geht. Die geistige Misère der Konzertspieler besprach noch niemand.

Ich will hier nun keine statistischen Nachweise darüber beibringen, wie viele der jungen Damen und Herren infolge von Schulden beim Agenten und bei der Schneiderin in arge Mißhelligkeiten gerieten. Das ist nicht so wichtig. Die meisten von denen, die sich Konzertspieler nennen, gehören den wohlhabenden Kreisen an und sind imstande, bei ökonomischer Sorgfalt ihrerseits ein sorgenfreies, wenn auch bescheidenes Dasein zu führen. Wichtiger scheint mir die Tatsache, daß viele, ja die meisten unserer Konzertleute mehr oder weniger schwer Schaden an ihrem künstlerischen Gewissen nehmen. Die verderbliche erzieherische Wirkung der Laufbahn des Erwerbskonzertspielers möchte ich hier beleuchten. Vor allem

den verderblichen Einfluß auf die Mehrzahl der Durchschnittstalente. Ich betone besonders, daß ich meine Ausführungen nur auf die Solistenkonzerte und ihre Veranstalter, unsere Pianisten, Geiger und Sänger, männlichen und weiblichen Geschlechts, beziehe. Auch den Wert nur dieser Konzerte stelle ich in Frage. Anders steht es mit den Orchester- und Chordarbietungen, ohne die die größten Werke unserer Meister für uns alle tot blieben.

Der Wert eines jeden künstlerischen Unternehmens steht und fällt damit, ob es für die Erziehung zur Kunst von Bedeutung ist oder nicht. Frage man sich, welchen Umständen es zu verdanken ist, daß die Werke unserer besten Meister durchgedrungen sind. Wodurch sind sie in erster Linie in jedes gut musikalische Haus gelangt, durch Konzertaufführungen· oder durch private intime Vermittelung von Freund zu Freund, von Lehrer zu Schüler? Die Fülle der Arbeitskräfte allein, die hier am Werke sind, erdrückt die Zahl der Konzertspieler. Und wie manche „erste Kraft" hat jahrzehntelang segenbringend in der Stille gewirkt, ohne daß man in den Zeitungen davon las.

Wohl vermag ein ernster und geistig bedeutender Spieler fruchtbare Anregungen zu geben, aber auch nicht mehr als solche. Wer den Anstoß, den eins der ganz seltenen guten Konzerte bot, nicht in eigener ergänzender Arbeit verstärkte, wird keinen bleibenden Gewinn davon haben. Der wichtigere Teil der Erziehung zur musikalischen Bildung wird außerhalb der Konzertsäle vollzogen.

Konzerte sind wie Volksversammlungen, nicht nur allein ihrem äußeren Verlaufe nach. Alles geht aufs Äußere. Es gilt, die Masse zu erwärmen und zu erregen. Womit aber gewinnt man Menschenmassen? Das erreicht man nur, wenn man in Gemeinplätzen redet, und diesen den Hauch des Besonderen zu verleihen versteht. Mit Gedanken, die der Menge fremd sind, bringt man sich um den Erfolg. Nur was schon Allgemeingut ist, darf man bringen, und auch nur dann wirkt es, wenn es den notwendigen Aufputz erhielt. Es ist gut, wenn man sich nüchterner Überlegungen entschlägt, wenn man sich in eine Begeisterung hineinredet, in der man sich von vornhinein des Erfolges sicher glaubt. Wann geht es in einer Volksversammlung tief zu? Die Tagesphrase ist stets das geeignetste Mittel, Massenbegeisterung zu entfachen. Wann geht es in einem Konzerte tief zu? Glückliche Gemüter, die „Stunden der Erbauung" in den kalten oder protzenhaften, stuckbeladenen Wänden erlebten! Es müssen ähnliche Naturen sein, denen eine Folge von aus der Kinderzeit wohlvertrauten Bibelsprüchen Ewigkeitsgefühle auslöst. Das Gefühl der meisten Menschen ist leider eben dressiert, wie ihr Denken. Sie geraten, im Banne einer Massensuggestion, vorschriftsmäßig beim patriotischen Hurra in Begeisterung. Sie sind zufrieden mit den gebräuchlichen Ableitungen ihrer heiligsten

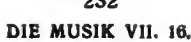
Güter und sprechen sie nach. Diese unsere Mitmenschen (es ist die Mehrzahl) finden es auch entzückend, wenn der berühmte X ein noch berühmteres Werk herunterspielt, so daß die Anspruchsvollen sich fortwenden. Ich wollte sagen: nirgends ist die Massensuggestion stärker und reiner zu beachten als in den öffentlichen politischen und Kunstversammlungen. Also den kunsterzieherischen Wert unserer Solistenkonzerte kann ich allgemein nur gering veranschlagen.

Höchstens leisten sie etwas für die elementarste Einführung, aus der die Mehrzahl der Besucher noch nicht so viel mitnimmt, als man auf einem ersten Gange durch eine Gemäldegallerie erwirbt. Denn Bilder sind weit leichter zu genießen als Tonwerke. Hierin aber werden sich die tiefer Blickenden einig sein: einer weihevollen Stunde im Konzertsaal stehen viele daheim am Klavier oder über dem Notenbuche gegenüber, und so schön, wie uns Beethoven in unserem Innern oft erklang, haben wir ihn noch nie gehört. Also man überschätze die erzieherische Bedeutung der Konzerte nicht. Man bedenke, daß selbst eine Leistung, die uns erregte, noch nicht viel an bleibenden Werten gab, wenn nicht eine wahre Erwerbstätigkeit vorging oder nachfolgt. Ernste künstlerische Probleme werden im Konzertsaal nicht gelöst, so wenig, wie tiefe sittliche und soziale Fragen in der Volksversammlung ihre Antwort finden können. Immerhin, wenn einer der wirklich bedeutenden Interpreten zu uns spricht, so bietet ein Konzert doch einen Genuß höherer Art, ja selbst wenn ein reiner Virtuose, der nicht mehr hat als seine staunenswerte Technik und etwas gesundes Musikantenblut, uns seine Kunststücke vormacht, so ist das noch nicht die schlechteste Unterhaltung.

Aber was gibt uns das Heer der Spieler von gestern und heute, deren Name uns so rasch entschwindet, wie das, was sie leisteten? Doch wir wollen ja nicht fragen, was sie uns geben, denn darauf ist eben nicht viel zu antworten. Fragen wir dagegen, was sie sich selber geben, welchen Segen ihnen ein Streben bringt, das von einem Durchschnittstalente Taten erzwingen will, wie sie nur dem von der Natur Bevorzugten anstehen?

Die Mehrzahl unserer jungen Musiker, Durchschnittstalente mit Gaben, wie sie Hunderte in anderen Berufen tätige Musikfreunde ebenfalls haben, gewinnen durch die Konzertdressur gar nichts, verlieren aber viel von dem, was sie an natürlichen Anlagen hatten. Die allgemeine Überspannung der Kräfte, die heute fast alle Jünger unserer Kunst sich zumuten, zeitigte verderbliche Folgen, die keinem aufmerksamen Kritiker unserer Dutzendkonzerte entgehen können.

Das Hauptübel, das weder Groß noch Klein verschont, ist: der Konzertspieler von Beruf verliert die Unbefangenheit, die Naivität des Schaffens. Er spielt nicht mehr für sich, sondern für andere. Er spielt




nicht mehr so, wie es ihm gefällt, sondern wie es seiner Berechnung nach Effekt machen muß. Er spielt beliebten und beklatschten Größen nach. So wie der jene Stelle „genommen" hat, wird er sie das nächste Mal auch bringen. Allgemeiner: wessen künstlerische Überzeugungkraft für einen engen Kreis gleich gestimmter Menschen gerade ausreichte, der soll jetzt Hunderte fremder, gleichgültiger Menschen in den Bann schlagen. Da es ihm hierzu an persönlicher Eigenart fehlt, so muß diese durch angelernte Allüren, ausstudierte Posen ersetzt werden. Wie mancher bescheidenere Spieler könnte bei gewissenhafter Pflege seiner Eigenart zu einem, wenn auch nicht starken, so doch reizvollen spontanen Ausdrucksvermögen kommen, wenn ihn nicht das Bewußtsein: damit ist in unseren Konzertsälen kein Eindruck zu machen, auf Abwege von seiner Natur weg zur Nachahmung brächte.

Vor allem aber heißt es: Technik bis zum Selbstzweck. Kann man ein Rondo von Beethoven oder Schubert (Mozart und Haydn spielt man schon kaum mehr) nicht in seiner Grazie, seinem entzückenden rhythmischen Kleinleben und seiner lebensfreudigen behaglichen Stimmung wiedererstehen lassen, so hetzt man es eben in einem Tempo herunter, daß dem Zuhörer der Verstand stille stehen bleibt. Selbst dem genauen Kenner ist es, bei der Art, in der unsere Virtuosen solche Stücke nehmen, unmöglich, von der liebevollen Feinarbeit, die die Meister daran wandten, etwas zu vernehmen. Selbst die schlichte Passage hat bei ihnen klare motivische Gliederung, die bei unseren Spielern völlig in einem stereotypen Glissandocharakter untergeht.

Fast alle Schauspieler sprechen zu schnell oder zu langsam. Das erste nennen sie leidenschaftlichen, das andere pathetischen Ausdruck; ein unnatürlicher Stimmklang ist ihnen aber zur zweiten Natur geworden. Den Schauspielern gleichen unsere Virtuosen sehr. Die Unfähigkeit, richtige Tempi zu nehmen, ist offenkundig bei ihnen, und sie beruht weniger auf einem absoluten Mangel an richtigem Empfinden, als auf einer Irritierung desselben, auf dem Verluste der Unbefangenheit. Ihr Pathos ist falsch und künstlich angefacht, vor allem fehlen ihnen natürliche Anmut und feiner Humor. Die Wut über den verlorenen Groschen (eine geistreiche Caprice) toben sie aus wie eine Wut über eine verlorene Millionenerbschaft. Sie vergessen, daß es sich nur um einen Groschen handelt und daß das Ganze nur ein Scherz ist. Wie lächerlich, wenn man die Herren (hier muß ich unsere Besten mit einbeziehen) im Schweiße ihres Angesichts dieses feine, humorvolle Rondo herunterhämmern hört, mit einem Kraftverbrauche, wie er für ein Lisztsches Konzert nicht größer nötig wäre. Dergleichen, jedes schlichte Gefühl verletzende Erscheinungen sind Folgen der Vergröherungstendenz, wie sie untrennbar mit dem Bestreben ver-



bunden ist, ursprünglich auf feine Wirkungen hin gesetzte Werke (die überwiegende Mehrzahl der klassischen Klavierwerke) zu Effektstücken für Massenwirkung umzumodeln.

Ich sagte es bereits, am glücklichsten nehmen sich noch die rein virtuosen Vertreter ihres Instrumentes aus. Ihre Technik ist wirklich hörenswert, und solange sich solche Spieler auf Werke beschränken, die innerhalb ihres Anschauungskreises liegen, kann man ungetrübte Freude haben. Aber der Anstand erfordert es, daß man auch Beethoven op. 106 bis 111 und eine Bachsche Orgelfuge spielt, und dann fängt das Elend an.

Nur ganz wenige haben überhaupt das Zeug dazu, solche Werke zu spielen. Gott sei Dank haben wir einige. Die aber müssen noch sehr viel anderes spielen, und darunter manches, was sie lieber nicht spielten, und sie müssen Reisen machen, ärger als der gehetzteste Geschäftsreisende, und müssen ein Leben führen, das in einer ganz anderen Atmosphäre spielt, als in der man erhabene Gefühle anzutreffen pflegt. Da geht die rechte Weihe nur zu leicht verloren, und oft gerade dann, wenn sie dringend nötig wäre, um dem Meister nahezukommen.

Bekommt schon den Besten und Begabtesten die Luft im Konzertsaale nicht, geht selbst diesen Bevorzugten ein Teil ihrer Ausdrucksfrische verloren, so kann man sich die zahllosen farblosen, ja verzerrten Wiedergaben von seiten derer, die weder Virtuosen noch Vortragstalente sind, erklären. Und es ist eben gerade das Gros unserer Spieler, bei dem sich die verderblichen Folgen der Konzertspielerei am krassesten zeigen.

Ich fragte mich lange, warum spielen diese Leute eigentlich? Geld verdienen sie keins. Im Gegenteil, sie setzen Hunderte und Tausende zu. Anerkennung finden sie auch nicht recht. Im Saale nur die konventionelle Gewohnheitsklatscherei. In den Zeitungen günstigstenfalls Besprechungen, die nicht loben noch tadeln, die zumeist noch rein menschlichen Erwägungen ihre Fassung verdanken oder — persönlichen Beziehungen. Wozu also alle diese Anstrengungen und Aufwendungen?

„Das geht eben heute nicht anders mehr. Wenn ich nicht mehrere Jahre hindurch Konzerte gegeben habe und wenigstens ein paar brauchbare Kritiken erwischt habe, aus denen sich ein Reklameheft machen läßt, so bin ich kein Künstler. Noch besser, wenn ich einige Opera, etwa eine symphonische Dichtung für großes Orchester, aufgeführt, wenn's geht, auch verlegt habe. Das sind die mindesten Kennzeichen für einen tüchtigen Künstler heute. Dann bekomme ich auch Anstellungen und kann hochbezahlte Stunden geben. Ich brauche mich also nur ein — zwei Stunden am Tage dem leidigen Gelderdienste widmen. Was wichtiger ist, ich komme in die feinen Kreise, wo ich hingehöre, ich spiele bei Geheim- und Kommerzienräten vor und begleite ihre Frauen und Töchter. Ich

führe also ein angenehmes Leben unter hochästhetischen Menschen, die meinen Wert gebührend zu schätzen wissen." So spricht der, der das Ziel erreicht hat, und so denken sie alle, die es gern erreichen möchten.

Es hat sich für den Künstler unserer geschäftseifrigen Tage ein eigenes System herausgebildet, nach dem er einzig Karriere machen kann, wie es für den angehenden Beamten und auch Kaufmann schon lange besteht. Auch in dem Künstlerberufe ist jetzt die Trennung in höhere und subalterne Vertreter perfekt geworden. Was für den Beamten die höhere Verwaltungskarriere, das ist für den ausübenden Musiker die Konzertlaufbahn. Für beide ist der Besitz eines Betriebskapitals erste Vorbedingung. Nun ist es schon nicht schön, wenn einer Jurist wird, nur um eine anständige Karriere zu machen, aber daran hat sich alle Welt gewöhnt. Der Musiker hat sich zwar zu allen Zeiten mit seiner Kunst sein Brot verdienen müssen, aber dieses Streben nach einer höheren, bequemen Karriere ist erst in der neueren Zeit hervorgetreten. Es besteht, seit sich immer häufiger Menschen der Kunstbeschäftigung zuwenden, die aus besitzenden Kreisen kommen und von vornherein von ihrer Musikbetätigung die gesellschaftlichen und pekuniären Erfolge erwarten, die ihre Freunde, der Referendar und der Leutnant, erwarten. Der Gedanke, daß ihnen ihr Talent vielleicht nicht mehr als eine bescheidene Lehr- und Organistentätigkeit einbringen könnte, genügt, um lieber umzusatteln. Es ist das unsoziale Streben nach exklusiver, bevorzugter Lebensführung, was diese Konzertspieler zu ihrer Tätigkeit antreibt, sie die Kunst als Mittel zu diesem Endzweck brauchen lehrt, aus ihnen gespreizte Modekünstler an Stelle schlichter, sich naiv gebender Musiker macht und nicht nur ihr Äußeres so beeinflußt, daß sie mit dem feudalen Leutnant und hochkonservativen Regierungsreferendar zusammengestellt werden müssen, sondern auch ihr ursprünglich gesundes Empfinden und Denken ähnlich angreift. Diese Herren und Damen erkennen wohl Haydn und Mozart hervorragende Bedeutung für ... den Elementarunterricht zu, halten aber Bachs Partiten für trockenes Zeug und spielen von Händel nur das Thema, das Brahms variierte. Aber wenn man will, setzten sie einem alle 24 Etüden von Chopin in einem Rutsch vor und die neuesten Russen und Franzosen.

Viele wollen es zweifellos anders, aber sie müssen mitmachen, wenn sie erst einmal drin sind. Manch einer möchte wohl eine unbekanntere Sonate von Schubert und ein paar feine Stephen Hellers spielen, aber er riskiert's nicht, denn damit erreicht er nichts ... Wenn irgendwo eine zielbewußte, auf künstlerische Ziele gerichtete Organisation nottäte, so wäre es hier. In dem Heere unserer Konzertspieler steckt manche tüchtige Kraft verborgen, die verdirbt, weil sie sich in dem Gehaste nicht zur Geltung bringen kann. Nicht jeder kann ein gutes Gemälde oder eine Statue

schaffen, aber er ist ein feiner Handwerkskünstler. Nicht jeder ist zum Konzertspieler großen Stils geboren, aber er taugt doch vollauf, eine gute künstlerische Gebrauchsmusik zu liefern. In unseren Großstädten hungern Tausende nach guter Musik, und Hunderte wissen nichts Rechtes mit ihrer Kunst anzufangen. Beide Parteien sollte man zueinander führen, dann wäre beiden geholfen. Jugend- und Volkskonzerte müßten noch viel mehr geschaffen werden. Alle die Konzertspieler aber, die zu der Überzeugung gekommen sind, daß der heutige Betrieb nicht der rechte ist und ihre Gaben verkümmern läßt oder sie auf Abwege führt, sollten sich zusammenschließen. An freiwilliger Führung seitens ernstdenkender, bewährter Meister würde es ihnen nicht fehlen. Sie sollten als machtvolle Vereinigung dem Konzertunwesen den Krieg erklären und eine Musikpflege beginnen, zu der sie mit ihrem ungekünstelten Fühlen beitragen, wo sie die allzusehr vernachlässigten Werke unserer Größten, die im Konzertsaal nicht mehr wirken, gerade zur Wirkung brächten. Sie hätten damit sich geholfen und eine zeitgemäße rettende Tat vollbracht.

Ein Verein aller Konzertspieler hätte vor allem in diesen zwei Richtungen zu arbeiten: Einmal soll er für die ökonomischen Interessen seiner Mitglieder sorgen, also das tun, was man heut dem Agenten überträgt. Seine Hauptaufgabe, seine Kulturarbeit hätte er aber darin zu suchen, die Fülle der künstlerischen Kräfte auszunutzen für ernsthaft kunsterzieherische Zwecke. Gibt es jetzt schon Volkshochschulen auf allen Gebieten der Wissenschaft, zu denen Tausende ein dauerndes Bedürfnis treibt, so müßte eine Kunst-Volkshochschule, in deren Kursen planmäßig, unter ausschließlich künstlerischen Gesichtspunkten Musik gemacht würde, nicht minderen Zuspruch finden. Da kann jeder, der sich dazu als geeignet ausweist, einen Zyklus von Vortragsabenden über die Kleinmeister des Klaviers im 19. Jahrhundert ankündigen. Ein paar Kammermusiker vereinigen sich, um die Entwickelung der Triosonate im 17. und 18. Jahrhundert zu geben. Ein dritter zeigt, wie die Klaviersuite bis Bach beschaffen war. Der Stoff wäre unendlich. Wäre es doch schon eine Neuigkeit ersten Ranges, wenn jemand Ph. E. Bachs oder Friedemanns Schaffen am Klavier vorführte, oder zwei Spieler Schuberts vierhändige Werke brächten. Und da sollte es an Zuhörern fehlen, wenn ihnen solche Genüsse zu einem Honorar geboten werden, das heute so viele gern für wissenschaftliche Vorträge aufwenden? Also man schaffe eine Volkshochschule für praktische Vorführung aller Meisterwerke!





BÜCHER

141. Theodor Paul: Systematische Sprech- und Gesangstonbildung. Erster Teil. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

Der bekannte Breslauer Gesangspädagoge Theodor Paul zeigt sich in seiner kurzgefaßten Tonbildungslehre als ein äußerst belesener Künstler, von umfangreichem, solidem Wissen und großer Erfahrung. Sein stimmphysiologisches und pädagogisches Können, sowie seine musikalischen Kenntnisse hat er in vorliegendem Buche zu einem System konzentriert, das namentlich für musikalisch Mindertalentierte ein pädagogisches Lehrmittel bietet, nach dem zu arbeiten — bis zu einem gewissen Grade — erfolgverbürgend sein dürfte. Das Werk, resultierend aus einer Sammlung von Vorträgen, die der Verfasser an der Breslauer Gesangsakademie gehalten hat, behandelt die Sprech- und Gesangstonbildung, verquickt mit einer allgemeinen Musiklehre. Durchaus übersichtlich angelegt, sowie die schwierige Materie von einem möglichst allgemeinbegrifflichen Standpunkt aus behandelnd, eignet sich Pauls Tonbildungslehre im Gegensatz zu den meisten Gesangschulen für den Klassenunterricht. Der Verfasser teilt sein Buch in zwei Teile: in die eigentliche Tonbildung und die Stimmbildung. In dem ersten Teil behandelt er hauptsächlich die resonanziale Herstellung des abstrakten Tones und das eigentliche Stimminstrument, bespricht, sehr richtig und logisch von den Atmungswerkzeugen ausgehend, die Entwickelung der klingenden Luft, sowie die Tätigkeit des Anblase- und des Ansatzrohres. Merkwürdigerweise bringt der Verfasser gegen den Schluß der ersten Abteilung seine Belehrungen über das Ansatzrohr in direkte Verbindung mit der Kenntnisnahme der Sprachlaute und Artikulationsorgane. Dieser vielleicht äußerliche Fehler in der Anlage des Werkes kann nach meinem Dafürhalten leicht zu Mißverständnissen Anlaß geben; dies um so mehr, als theoretisch nicht stark genug darauf hingewiesen werden kann, daß Bildung der Vokalform und abstrakter Ton gänzlich zu trennende Vorgänge sind. In dem vorliegenden Buche lag diese scharfe Unterscheidung um so näher, als der Verfasser der Sprechtonbildung eine besondere Aufmerksamkeit widmet und die Sprachlaute in ihrer artikulatorischen Behandlung gleichsam als Überleitung zu dem zweiten Teil „Die Stimmbildung" bringt. Abgesehen von dieser im Interesse einer nicht genug zu befürwortenden Klarheit in dieser schwersten aller Studienmaterien gemachten Ausstellung, bin ich mit der verständigen Art seines Vortrags und den gesunden Ansichten Pauls prinzipiell einverstanden, wenn ich auch nicht versäumen möchte, vor der kategorischen Bestimmung des gemeinsamen Registertones (f^1) zu warnen. Kein Studium ist von den subjektiven Eigenschaften des Menschen so abhängig wie gerade die Stimmbildung. Von diesem Standpunkte aus halte ich die Festlegung eines gemeinsamen Registertones für eine Gefahr. Sehr gut sind die Hinweise auf die dringende Notwendigkeit der Zwerchfellatmung, besonders bezüglich des weiblichen Geschlechts, ferner auch diejenigen über die resonanziale Führung der klingenden Luftsäule. Die Ansicht des Verfassers, die Erweckung des Resonanzgefühls im Kopfe durch die nasalen Klinger m, n, ng zu erreichen, halte ich



persönlich nicht für glücklich. In meiner Praxis habe ich mit der konzentrierten Betonung der konsonantischen Nasalität keine nennenswerten Erfolge erzielt. In den weitaus meisten Fällen wurde die Bewegung der klingenden Luftsäule eingeengt und versteift, infolgedessen der Ton spröde und hart. Theodor Paul — davon bin ich überzeugt — würde dieser seiner Meinung nicht so starken Ausdruck gegeben haben, wenn er nicht ebenfalls seine Erfahrungen hinter sich hätte. Den zweiten Teil seines Werkes, „Die Stimmbildung", teilt der Verfasser ein in: a) die Sprechtonbildung; b) die Gesangstonbildung. Während er im ersten Abschnitt dieses Teils sich vernünftigerweise fast durchweg an das hält, was Meister Julius Hey in dem sprachlichen Teil seines umfangreichen Werkes „Deutscher Gesangsunterricht" in lapidaren Lehrsätzen niedergelegt hat, vereinigt er die eigentliche Tonbildungslehre in glücklicher Weise mit einer allgemeinen Musiklehre und teilt diesen Abschnitt wieder in drei Abteilungen: a) kurze, allgemeine Musiklehre; b) die Bildung des musikalischen Resonanztones; c) die instrumentale Bildung der Stimme. Der Verfasser behandelt naturgemäß das Kapitel der Musiklehre, in dem er über die Noten, Schlüssel, Zeitdauer der Töne, Rhythmus, Tonarten, Intervalle, Akkordlehre, Tempo, Vortragsbezeichnungen spricht, ja sogar eine Anzahl musikgeschichtlicher Daten bringt, mit denkbarster Kürze. Das Übungsmaterial für die Entwickelung der Resonanz ist reich und mannigfaltig. Im Abschnitt „Bildung der Geläufigkeit und Treffsicherheit" bringt er nichts Neues, ja, er beschränkt sich vielmehr nur auf Andeutungen, dem Lehrer damit Gelegenheit gebend, aus eigener Erfahrung das Weitere zu veranlassen. Das letzte Kapitel handelt von Auffassung und Vortrag. Der Autor stellt hier eine Stärkegrad-Skale bzw. Vortragslinie als ein bisher fehlendes Notenzeichen auf. Das Zeichen soll den Vortrag, die Auffassung des Stärkegrades jedes Tones und das Verhältnis der Stärkegrade der Töne zueinander bezeichnen. Ich muß gestehen, daß mir die Neuerfindung Pauls, als den Vortrag schematisierend, nicht sympathisch ist. Auffassung und Vortrag sind persönlich, das persönliche Empfinden hat sich in ihnen auszuleben, wenn das betreffende Stück einen Eindruck auf die Zuhörer machen soll. Schreiben wir ein für allemal aber den Ausdruck durch dieses neue Zeichen vor, so wird der Vortrag unpersönlich, unnatürlich und unwirksam. — Theodor Pauls „Systematische Sprech- und Gesangstonbildung" ist ein Werk, klein an Umfang, doch reich an Inhalt. Die einfache, natürliche Art seiner Diktion, seine pädagogisch gesunden Ansichten stempeln es zu einer erfreulichen Erscheinung in der Stimmbildung-Spezialliteratur.

Adolf Göttmann

142. Ernst Eisenmann: Das Urheberrecht an Tonkunstwerken. Verlag: Dr. Walther Rothschild, Berlin und Leipzig 1907.

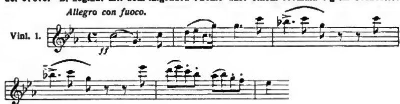
Diese Schrift erbringt den Nachweis, daß das Wesen und die eigentliche Bestimmung der Wort- wie der Tonkunstwerke darin besteht, zu Gehör gebracht zu werden. Es sei daher ein Abirren vom prinzipiell festzuhaltenden Wege, wenn sich die Urheberrechtsgesetzgebungen an rein äußerliche technische Veranstaltungen angeschlossen hätten. Druck, Notenstich usw. seien doch nur die technischen Mittel zum Zweck, nämlich zur Ermöglichung einer erheblichen Verbreitung des Vortrages, der Aufführung usw. Nur die Tatsache, daß hier die rein wirtschaftlichen Interessen stärker in die Erscheinung getreten bzw. von den Interessenten betont worden seien, lasse es erklärlich erscheinen, daß die Gesetzgebungen vom rechten Wege auf Holzwege geraten seien. Das Wesen der Urheberrechtsverletzung bestehe im rechtswidrigen Vortrag des Wort- oder Tonkunstwerkes, während die Herstellung des Druckes, Notenstichs, der Schallplatten, Pianolarollen, Walzen usw. eigentlich nur sogenannte Vorbereitungshandlungen zum eigentlichen Delikt darstellen. Indem die Gesetzgebung dies verkannt habe, hätte sie die Rollen vertauscht, zum Hauptdelikt gemacht, was eigentlich nur Vorbereitungsfaktor

sei, dagegen das eigentliche Delikt in eine untergeordnete Stellung gedrängt. Die Schrift zielt damit, obwohl der Paragraph nirgends genannt wird, auf § 22 unseres Gesetzes vom 19. Juni 1901. Denn auch hier wird zwischen zulässigen und unzulässigen Vervielfältigungen unterschieden, je nachdem ob sie nur der mechanischen oder der künstlerischen Wiedergabe dienen; nicht die Wiedergabe, das Zugehörbringen, die Aufführung ist das unzulässige, sondern die Herstellung der Platten usw. Eisenmann bemüht sich nun weiter um die Fixierung der mechanischen Wiedergabe im Gegensatz zur künstlerischen; es kommt, sagt er am Schlusse seiner Abhandlung, darauf an, ob in die Gesamtreihe an irgendeiner Stelle eine künstlerische Individualität eingreift: greift eine solche nirgendwo ein, so ist die Vermittlung der Aufführung des Tonkunstwerkes eine rein mechanische; greift hingegen eine künstlerische Individualität ein, sei es an welcher Stelle zwischen Komposition und Aufführung immer, so handele es sich dem Wesen nach um eine künstlerische Wiedergabe, gleichgültig, welchen künstlerischen Grades. Aus diesem Gesichtspunkte heraus hält Eisenmann deshalb die Phonographenplatten, die Phonolarollen u. dgl. im Gegensatz zu den gewöhnlichen Drehorgel-Orchestrion- u. dgl. Platten für unzulässige Vervielfältigungen. M. E. hätte Eisenmann konsequenterweise betonen müssen, daß es vom Gesetz schon falsch ist, zwischen künstlerisch und mechanisch in der Wiedergabe zu entscheiden; denn die unerlaubte Wiedergabe selbst ist doch das eigentliche Delikt, und dieser Wiedergabe dienen ebensowohl mechanische wie kombiniert mechanisch-künstlerische Einrichtungen. Ja, mir scheint, die Künstler selbst werden sich die künstlerisch vollendeten Vorträge, z. B. der Phonola, Mignon usw. lieber gefallen lassen, als die tot-mechanischen Wiedergaben nach Drehorgelmanier. Der ganze § 22 des Deutschen Gesetzes vom 19. Juni 1901 ist verfehlt und muß fallen, ehe es zu spät ist!

Dr. jur. C. Spohr

MUSIKALIEN

143. Otto Malling: Konzert (c-moll) für Klavier mit Begleitung des Orchesters. op. 43. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig. Der dänische Komponist Otto Malling hat mit diesem Konzert ein beachtenswertes Werk geschaffen, in unserer heutigen Zeit doppelt beachtenswert wegen seiner klaren Struktur und wegen des Umstandes, daß sein Schöpfer nicht zu den enragierten Dissonanzenschweigern zu zählen scheint und uns so eine ungesuchte, natürliche Musik bietet, deren thematischer Gehalt freilich ab und zu die rechte Bodenständigkeit der Erfindung vermissen läßt. Der Orchestersatz ist nicht überladen und weist einige glückliche Episoden auf. Dem Soloinstrument hätte der Komponist in Anbetracht der heute so gewaltig gesteigerten Technik eher wohl etwas mehr zutrauen können; der Solist wird bei der Wiedergabe des Konzertes weniger durch immense Technik, als durch Akkuratesse und Vortragsnuancen glänzen können. Der musikalisch wertvollste der drei Sätze ist der erste. Er beginnt mit dem folgenden Thema über einem Tremolo c-g im Orchester:





das sich nach der Oberdominante wendet. Hier unterbricht das Klavier das Orchester einige Male und nimmt dann das Hauptthema auf, nur wenig unterstützt durch das Streichquintett. Auch das Seitenthema, das stimmungsvoll und nicht ohne melodischen Reiz ist, wird vom Soloinstrument fast ganz allein vorgetragen. Die Durchführung bringt neben den Motiven des ersten Teils auch einige neue Gedanken, die nicht immer von besonderer Originalität zeugen; Klavier und Orchester finden hier dankbare Aufgaben. Die Reprise, vor deren Eintritt eine Kadenz vorgesehen ist, verläuft, abgesehen von einer Kürzung des Hauptsatzes, regulär, und nach einer Kadenz geht der Satz mit einer schwungvollen Coda zu Ende. Der zweite Satz, ein Notturno, ist in seinem thematischen Gehalt wenig bedeutend und will uns hier und da ganz leise an Mendelssohn erinnern. Aber das Ganze ist doch nicht ohne Stimmung, namentlich da, wo das Klavier zu dem ersten Thema eine wiegende Achtelfigur ausführt. Im Finale führt ein Unisonolauf in das lebhaft dahinfliegende erste Thema, zu dem das in f-moll einen schönen Gegensatz bildet. Malling macht dann im folgenden von diesem f-moll-Thema geschickten Gebrauch: bald erklingt es getragen, bald abgestoßen, bald im Orchester, bald im Klavier. Im folgenden erscheint das Einleitungsmotiv und führt uns nach cis-moll, in welcher Tonart das Hauptthema von Fagott und Violoncello intoniert wird; die Stelle klingt etwas überraschend. Auch der Anfang des zweiten Themas zeigt sich vorübergehend, bis endlich e-moll wieder erreicht wird und damit die Reprise einsetzt, die regelmäßig verläuft und das Ganze schnell zum Abschluß bringt. Max Puttmann

144. **Max Lewandowsky:** Lieder und Gesänge; op. 9—16. Verlag: D. Rahter, Leipzig.

Wer auf einmal vierzig Lieder in die Welt schickt, muß etwas Gewichtiges zu sagen haben oder läuft Gefahr, als Vielschreiber zu erscheinen. Ich weiß und kenne von Max Lewandowsky bisher nichts, angesichts dieser Lieder stehe ich aber nicht an, ein ansprechendes Talent in ihm zu sehen und ihm großen Fleiß, sowie ein steigendes technisches Können ohne weiteres zuzusprechen. Aber die Klippe des Vielschreiberodiums ist freilich nicht durchaus glücklich umschifft. Die meisten dieser Lieder gleichen einander in ihrer Aufmachung fast aufs Haar. Ganz gewiß: fast durchgehends schreibt der Tonsetzer eine warme, sang- und dankbare Melodie. Platitüden werden durchaus mit Ernst vermieden. Aber die Begleitung ist zumeist alltäglich und besteht viel zu oft aus gebrochenen Akkorden. Ganze Reihen von Liedern bauen sich allein auf diesem Gestaltungsmittel auf! Dazu ist die Harmonik, wenn auch offenbar absichtlich maßvoll und einfach gehalten, doch oft etwas gar zu dürftig. Tonika, Dominante — und viel zu häufig der verminderte Septimenakkord — man braucht nicht gerade ein musikalischer Angur zu sein, um hierbei zu denken: . . . Allerweltskochwässerlein! Harmonische Ausgriffe ins bewährte Neuland — die immerhin von ungefähr (wenn auch selten) einmal auftauchen — wirken da ordentlich wie ein kühnes Wagnis. Seltsam mutet es an, daß ziemlich häufig die Diktion nicht einwandfrei ist. Für mein Gefühl werden Lieder, in denen es heißt: [die- ser al - ten Te-ras-se], „Hier liege ich auf dem Frühlingshügel“, „Muskathyazinthen“, „ein schöner Stern geht auf in meiner Nacht“, „tönet jedoch wieder . . .“ (!) usw., als Kunstwerke einfach unmöglich. Dies sind nur Stichproben, es findet sich manches mehr von dieser Art. Bei dem sonst augenscheinlichen Ernst, der sich auch in der Wahl der Texte (Keller, Storm, Mörike, Hebbel, C. F. Meyer u. a.) deutlich ausprägt, und bei dem im allgemeinen technisch zuverlässigen Können — nur hin und wieder läuft eine Leere oder eine kleine Unebenheit mit unter (so in op. 16 No. 7 bei „schwillt“, oder in op. 9 No. 2 bei „Leiden“) — muß eine solche

schlechte Diktion einigermaßen befremden. Eine ganze Anzahl von den Liedern scheidet meinem Empfinden nach infolge dieser Mängel aus dem Kreise des Beachtenswerten gänzlich aus. Diejenigen, die, wenn auch ohne gerade bedeutend zu sein, mir doch gelungen und mehr oder minder gebrauchsfähig zu sein scheinen, seien dagegen hier nun genannt. Es sind dies nach meinem Dafürhalten: op. 9 No. 1 („Sang das Mägdlein") und allenfalls aus diesem Opus noch No. 4 („Böser Zauber"); während No. 5 („Des tiefe Kämmerlein") recht dürr, gequält und phantasielos ist. Denn: op. 10 No. 1, 2 und 4, op. 11 No. 2 („Ein Stündlein wohl vor Tag"), 4 („Um Mitternacht" — eines der besten) und allenfalls Nr. 5 („Gesang Weylas"), das freilich gegen Hugo Wolf sehr abfällt. Op. 12 No. 1 („Gebet") und 3 („Sommerbild") zählen zu den besten Liedern Lewandowskys. Op. 13 Nr. 2 und 3, besonders aber op. 14 No. 1 („Russisches Lied"), dann op. 15 No. 3 („Gesei", wiederum eine wohlgelungene Nummer), No. 4 und 5 (Druckfehler bei „Liebe"?), und schließlich op. 16 No. 1 („Die frühen Gräber" — des weitaus beste unter allen), daneben die alltäglicheren No. 2 und 3, No. 4 (obwohl ich auch hier die Diktion „häben ihn nie erschüttert" nicht für gut halte), No. 6 („An die Entfernte") und allenfalls noch No. 8 („Geh fort"). Dies ist die Ausbeute für eine hinsichtlich der Sicherheit, Reinheit und Fehlerlosigkeit eines zu veröffentlichenden Liedes anspruchsvollere Beurteilung, wie sie eine Zeitschrift von den Tendenzen der vorliegenden mir zu erfordern scheint. Immerhin noch eine reiche Ernte, wenn von vierzig Blumen eines Gartens beinahe die Hälfte zum Pflücken taugt! Wäre es auch eine starke Verkennung der Bedeutung des Schaffens unserer hervorragenderen Liederkomponisten, der Strauß, Pfitzner, Schillings, Streicher, Wolff usw., wollte man Lewandowsky auch nur in ihre Nähe rücken, oder überhaupt zu den Bedeutenderen zählen (wie dies bereits geschehen ist!), so scheint mir doch im Sinne und Umfange meiner vorstehenden Ausführungen dieser Tonsetzer der Beachtung ernsterer, nicht zu anspruchsvoller Musikfreunde recht wohl würdig zu sein. Aber freilich heißts gar sehr: mit Vorsicht und mit Auswahl ihn gebrauchen. Besser für den Tonsetzer wäre es sicherlich, wenn die Verbreitung einer ganzen Anzahl dieser Lieder unterbliebe, damit nur die gelungenen bekannt würden. Allzuviel ist ungesund — in jedem Sinne des Wortes. Alfred Schattmann

145. **Ernesto Köhler:** Concerto per Flauto con accomp. di Piano. op. 97. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

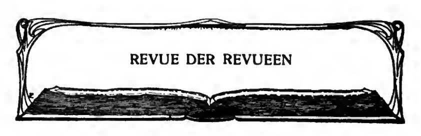
Wüßte ich nicht, daß der Komponist als erster Flötist an der Petersburger Oper wirkt und daß dieses Konzert erst kürzlich erschienen ist, so würde ich es für ein Erzeugnis des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts halten, so harmlos-altmodisch ist es; es hat meines Erachtens nur Wert als Übungsmaterial für etwas vorgeschrittene Schüler, die auch gelegentlich damit zeigen können, daß sie sich eine hübsche Technik schon angeeignet haben.

146. **J. W. Kersbergen:** Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncell. op. 6. Verlag: Ries und Erler, Berlin.

Trotzdem ich die sorgfältige und kunstvolle Arbeit in diesem Quartett aufrichtig bewundere, vermag ich mich doch nicht dafür zu begeistern: die Themen sind gar zu blutlos, gar zu sehr der Reflexion entsprungen. Selbst das Scherzo hat wenig Ursprünglichkeit. Gar zu mager ist die geistige Ausbeute, die man aus allen vier Sätzen gewinnt. Wilhelm Altmann

147. **Maximilian v. Ambros:** Zwei Lieder. op. 49. Musikverlag Dr. Heinrich Lewy, München.

Zwei Salonlieder (das eine ist die Vertonung eines lehrhaften Gedichtes von Blüthgen und das andere hat ein belangloses Produkt von einem unbekannten Autor zur Unterlage), von denen sich nur sagen läßt, daß sie nicht gut sind. Arno Nadel



Aus deutschen Musikzeitschriften.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1907, No. 54—58. — Detlef Schultz stellt in dem Gedenkartikel „Edvard Grieg †" (No. 54) den Komponisten hauptsächlich als Volks- und Heimatskünstler dar. — Fritz Preilinger bespricht unter dem Titel „Tschechische Musik" (No. 55) Werke von J. B. Förster, Karl Bendl, E. Kraus, Zdenko Fibich, Fr. Cerny, Alois Jiranek, F. Ondříček, Vitězslav Novák und Oscar Nedbal. — Zu Weingartners Ernennung zum Wiener Hofoperndirektor werden die Aufsätze „Mahler — Weingartner" von Ludwig Karpath und „Berlins Verlust — Wiens Gewinn" veröffentlicht (No. 56). — In dem Aufsatz „Der Marktwert ausübender Tonkünstler" (No. 57) sagt August Spanuth: „Man ist ungerecht, wenn man die Schuld an dem Kardinal-Übel unseres Konzertlebens den Geschäftsleuten allein zuschreibt. Sie machen nur Heu, solange die Sonne scheint, und der Grund des Übels sitzt tiefer, in dem allzu verbreiteten Wunsche, durch öffentliches Auftreten indirekte Vorteile zu erlangen und der eigenen Eitelkeit zu frönen . . . Wer also Sturm laufen möchte gegen die Konzert-Geschäftsleute, sollte sich besinnen und erst einmal den zahllosen unreifen Konzert-Aspiranten auf die Finger klopfen." — August Spanuth bespricht ausführlich die vor kurzer Zeit erschienenen „Familienbriefe von Richard Wagner". — Ein kurzer Nachruf auf Reisenauer wird unter der Überschrift: „Alfred Reisenauer †" von A. Spanuth veröffentlicht. — Im ersten Kapitel der „Glossen zur musikalischen Kultur" (No. 58) empfiehlt Wolfgang A. Thomas, „schlecht oder auch mäßig begabte Kinder" nicht mit Klavier- und Geigenunterricht zu plagen, aber durch die Schule und durch Privatlehrer zu Zuhörern erziehen zu lassen. Im zweiten Kapitel (No. 59) sagt Thomas, daß von einer „Überschwemmung mit musikalischen Genüssen" „tatsächlich nur in den großen Musikzentren, voran Berlin, ernstlich die Rede sein" könne. „Wenn in kleineren Provinzstädten von einem die Nachfrage weit übersteigenden Angebot gesprochen wird, so kommt das eben von einem bedenklichen Mangel an wirklichen Freunden der Musik, die zuhören können." Thomas wünscht, daß die Kosten der Veranstaltung von Konzerten durch Einschränkung der Reklame und durch unentgeltliche oder wohlfeile Überlassung von der Stadt gehörigen Sälen verringert werden möchten. Die Werke der großen Genies sollten in den kleinen Städten öfter durch einheimische Musiker und einheimische Musikvereine aufgeführt werden. Erfreulich sei, daß sich jetzt zuweilen ein „Verlangen nach kürzer dauernden Konzerten" äußert. Für wichtig hält der Verfasser es auch, Werke aus älteren Zeiten aufzuführen. Absolute historische Treue sei aber im Konzertsaal ebensowenig wie im Theater zu fordern; die Hauptsache sei, daß der „ewige Gehalt eines Kunstwerkes" von dem Hörer erkannt werde. Das dritte und letzte Kapitel hat den Untertitel „Was soll uns Kritik?" (No. 60) und weist auf die Bedeutung der Kritik hin, die der großen Masse das Kunstwerk erklärt und dessen Stellung in der Kunstgeschichte bestimmt. — August Spanuth gibt in dem Aufsatz „Wagner im Konzertsaal?" (No. 58) einen großen Teil der Ausführungen wieder, mit denen Walter Damrosch

einem Chicagoer Interviewer gegenüber die Aufführung von Wagnerschen Werken im Konzertsaal rechtfertigen wollte. Spanuth spricht sich dann gegen die Ansicht aus, „daß wegen der unüberwindlichen und oft lächerlichen Unzulänglichkeit der szenischen Darstellung nunmehr Konzertaufführungen vorzuziehen seien."

VEREINIGTE MUSIKALISCHE WOCHENSCHRIFTEN (Leipzig) 1907, No. 37 bis 42. — In seiner „biographischen Studie" „Frederick Delius" (No. 35—37) sagt Max Chop: „Frederick Delius ist ein Pfadfinder, er kann unter den Lebenden als einer der wenigen Selbständigen gelten, denen es geglückt ist, die seit Wagner und Liszt noch wesentlich vergrößerte musikalische Form mit wirklich neuem, tönendem Gehalt gefüllt zu haben". — In dem Aufsatz „Eine neue Notenschrift. Für und Wider" (No. 37) kritisiert Franz Dubitzky das „natürliche Notensystem" von Gustav Neuhaus. — Richard Sternfelds Aufsatz „Ehrt eure deutschen Meister", wendet sich gegen einen von angesehenen Tagesblättern zur Feier der 25. Wiederkehr des Tages der ersten Aufführung des „Parsifal" veröffentlichten Artikel, der mehrere falsche Behauptungen enthält. — Hugo Riemann beginnt unter der Überschrift „Die Melodik und Rhythmik der Minnesänger" eine Besprechung der Aubry'schen Ausgabe von Baude de la Quarière's „Chanson de Bele Aélis" (No. 38; Fortsetzung folgt). — A. N. Harzen-Müller veröffentlicht den Aufsatz „Wilhelm Friedemann Bach nicht Komponist von ‚Kein Hälmchen wächst auf Erden'". Nach eingehender Begründung der Ansicht, daß W. Fr. Bach das Lied weder gedichtet noch komponiert habe, schreibt der Verfasser: „Da das unter Wilh. Friedemanns Namen gehende Lied sowohl textlich als auch musikalisch zu den schönsten und wertvollsten gehört, welche wir überhaupt haben und kennen, so daß es einen Ehrenplatz unter den deutschen Volksliedern gehört, so ist es wahrlich mehr als bloße Neugierde, endlich einmal zu wissen, wer der Komponist desselben ist! Eine Antwort auf diese, von der ganzen deutschen Musikwelt berechtigterweise gestellte Frage erwarten wir nunmehr von dem Carl Rühleschen Musikverlage in Leipzig, welcher das Gedicht zuerst als von W. Wegener gedichtet und von Wilh. Friedemann Bach komponiert herausgegeben hat! Er allein weiß ja die Quellen für jene falschen Angaben! Der genannte Verlag antwortete mir persönlich s. Z. auf meine mehrfachen, im Interesse der Sache gestellten Anfragen folgendes: ‚Zu wiederholten Malen traten Sie an uns bez. Auskunft über Friedemann Bach: »Kein Hälmchen wächst auf Erden« heran. Ganz abgesehen davon, daß wir bis jetzt noch nicht orientiert sind, was für ein Interesse an der Sache vorliegt, geben wir prinzipiell über unsere Verlagswerke an Fernstehende keine Auskünfte, da wir derartige Angelegenheiten als Geschäftsgeheimnisse betrachten'". Am Schluß macht Müller-Harzen einige Einwendungen gegen dieses Schreiben. — In dem Aufsatz „Schematismus in der zeitgenössischen Opernproduktion" (No. 39) sagt H. Graf, daß auch heute noch die Opern, besonders die Textbücher, vielfach nach Schablonen gearbeitet werden und daß „die Inszenierung und die landesübliche Darstellungsweise" ebenfalls noch „in uralter Tradition verharren". — Richard Sternfeld veröffentlicht einen warm anerkennenden Aufsatz „Zu C. Fr. Glasenapps 60. Geburtstag" (No. 40). — Otto Erich Deutsch druckt in dem Aufsatz „Schumanns erfolglose Bewerbungen in Wien" zwei sehr interessante Aktenstücke ab, die zuerst Karl Glossy in der „Österreichischen Rundschau" veröffentlicht hat. Schumann hat am 2. November 1838 in einem hier mitgeteilten Gesuch um die behördliche Erlaubnis, seine 4½ Jahre vorher in Leipzig begründete Zeitschrift in Wien zu verlegen. Dann wird ein von den Behörden eingeholtes Gutachten abgedruckt, das der Zeitschrift Schumanns jeden Wert abspricht und Schumann als einen „vollständig un-

bedeutenden" Mann hinstellt, der als Klavierspieler nicht mehr könne wie Hunderte Dilettanten in Wien, als Kompositeur „nicht ein einziges beachtenswertes Stück hervorzubringen gewußt" habe und nur durch die ihm von Mendelssohn geschenkte Teilnahme zur Anerkennung gelangt sei. Mendelssohn habe „die Geringschätzung, die er für den Herrn Schumann hegen muß", offenbar nur aus „Gutmütigkeit" und „bloßer Menschenfreundlichkeit" „überwunden" und Schumann nur gefördert, damit dieser eine Existenz finde, die ihm die Heirat Clara Wiecks ermöglichen würde. Infolge dieses Gutachtens wurde Schumanns Gesuch abgelehnt, und er kehrte im April 1839 nach Leipzig zurück. Am Schluß berichtet Deutsch kurz über die späteren Beziehungen Schumanns zu Wien. — In dem Aufsatze „Zwischen ‚Monismus' und ‚Dualismus'" bespricht Eugen Schmitz an der Hand des Buches „Die Zukunft der Musiktheorie und ihre Einwirkung auf die Praxis" von Georg Capellen den Streit zwischen den sog. „Dualisten", die „Dur und Moll für ebenbürtig halten, also eine zweiheitliche Basis der Harmonik annehmen" und den sog. „Monisten", die „den Mollakkord für etwas Abgeleitetes erklären, also den Durakkord als einheitliche Basis der Harmonik aufstellen". Den „Grundgedanken" des Monismus hält Schmitz für richtig und für „praktisch ersprießlich". Er glaubt aber, daß Capellens Versuche, ein „künstlerisch und wissenschaftlich brauchbares Harmoniesystem aufzubauen" „noch nicht als gelungen bezeichnet werden" können, und daß Capellen einige „bedeutende Errungenschaften Riemanns wieder freigibt". — Eugen Segnitz nennt in dem Nachruf „Alfred Reisenauer" (No. 42) den Verstorbenen „einen der größten Pianisten seiner Zeit und als Künstler wie als Mensch gleicherweise achtens- und liebenswert". Er findet Ähnlichkeit zwischen Reisenauer und dem „Maler der Romantik" Philipp Otto Runge (1777—1810). Über den Komponisten Reisenauer sagt Segnitz: „Er war der geborene Lyriker und wußte wie der Besten einer, den Gefühlsinhalt einer Dichtung von Grund aus zu erschöpfen." „Weit über hundert Lieder ..., außerdem auch Variationen für großes Orchester sind Manuskript geblieben", weil Reisenauer infolge seiner großen Gewissenhaftigkeit „von einem gewissen Mißtrauen gegen seine Werke erfüllt" gewesen sei. — W. Freudenberg spricht in dem Aufsatz „Die Aufgabe des Chorgesangs in der protestantischen Kirche" u. a. die Ansicht aus, daß „ein Kirchengesang in protestantischem Geiste ... vor allem auf das Festhalten einer sinngemäßen Deklamation zu achten" habe. Auch müße „der musikalische Hauptgedanke ... sich periodisch und metrisch mit dem Hauptgedanken decken und aus ihm gleichsam hervorzuquellen scheinen". Freudenberg wünscht, daß, wie in früheren Jahrhunderten, „an großen, tonangebenden Kirchen nur solche Musiker zu Dirigenten berufen werden, die auch imstande sind, selbst etwas Gutes zu schaffen", damit begabte Musiker durch die Möglichkeit, ihre Werke sogleich aufzuführen, angeregt würden, liturgische Musik zu komponieren. Die Mitwirkung lebender Komponisten sei zur Hebung der Kirchenmusik dringend erforderlich; denn „das Aufhören des Neuschaffens" führe „auf allen Gebieten zu Stillstand und Rückgang". Bach sei zwar „der größte protestantische Kirchenkomponist"; aber er habe „nur weniges geschrieben, was man in der jetzigen Liturgie brauchen kann", und die Aufführung seiner „bedeutenderen Motetten" sei für die Kirchenchöre zu schwierig. Fr. empfiehlt auch die Schaffung einer von der obersten Kirchenbehörde zu wählenden, aus Musikgelehrten und Musikern bestehenden „Kommission zur Prüfung neu komponierter Gesänge". Die von dieser Kommission ausgewählten Werke müßten in periodischen Lieferungen herausgegeben werden. — J. Baunack weist auf „Anklänge an des Euripides ‚Iphigenie bei den Tauriern' im Text von Beethovens ‚Fidelio'" hin.

Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

BREMEN: Im Stadttheater fand die Uraufführung des Goetheschen „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern“ als musikdramatisches Genrebild in der Bearbeitung des Textes von Emil Pohl statt, zu der Prof. Wilhelm Freudenberg (Berlin) eine sehr feine, zumeist auf lebendigem Tanzrhythmus basierende und volkstümlich charakterisierte Musik geschaffen hat. Der Markttrubel dieser Szenen wird durch das Goethesche Lied an den Mond, in einem einfachen und stimmungsvollen Terzett, unterbrochen. Damit wird zwar der satirische Charakter des gegen die Empfindsamkeit der Werther-Zeit gerichteten derben Fastnachtspiels im Charakter Hans Sachsens durchbrochen, aber diese Satire ist doch, ebenso wie die vielen literarhistorischen Anspielungen überhaupt, unserem heutigen Publikum fremd. Die Szenen wirken durch ihren ausgelassenen, harmlosen Stimmungsreiz, und der wird durch das empfindsame Mondterzett wirksam kontrastiert. Sicher ist die mit Geist und Humor instrumentierte Musik Freudenbergs künstlerisch durchaus von feinem Geschmack und ein wohltuender Gegensatz zu der groben Operettensucht unserer Zeit, die in Walzerträumen und Opernbällen immer mehr auch die ernsten Stadttheaterbühnen heimsucht.

Dr. Gerh. Hellmers

BRÜSSEL: „Les Jumeaux de Bergame“ (Die Zwillinge von Bergame), komische Oper in zwei Akten nach Florian von Maurice Léna, Musik von Emile Jaques-Dalcroze, erlebte ihre erste Aufführung am Monnaie-Theater. Die überaus einfache Handlung eignet sich besonders für ein Ballet und ist zu solchem bereits früher verwendet worden. Dem Librettisten lag es ob, Szenen zu schaffen, die dem Talente eines Musikers wie Dalcroze zusagten. Dies gelang ihm vortrefflich, denn die Hauptpersonen der Handlung, der ältere Harlekin, der Rosette liebt, und der jüngere, den Nérine eifersüchtig liebt, sehen sich zum Verwechseln ähnlich und rufen dadurch die komischsten Szenen hervor, abwechselnd mit Liebesergüssen, Ausbrüchen von Kummer, Zorn und Freude. Bewunderungswürdig ist, wie Dalcroze alle diese Empfindungen schildert, und besonders, wie er die Mimik in Tönen malt durch geschickte Klangkombinationen und überaus interessante Rhythmen. Die zwei Akte sind getrennt durch ein längeres symphonisches Zwischenspiel, das, wahrscheinlich im Hinblick auf Konzertaufführungen, ziemlich ausgedehnt ist und in brillanter Instrumentation die Hauptmotive behandelt. Nina Faliero-Dalcroze, die bekannte Konzertsängerin, machte mit der Rosette ihren ersten Bühnenversuch, der vollauf glückte. Neben ihr sind als gleich vortrefflich zu nennen Mlle. Symiane (Nérine) und die Herren Deciéry und Dua (die beiden Harlekine).

Felix Welcker

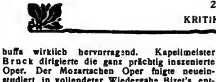
DRESDEN: Die dritte Gesamtaufführung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ wurde im Königlichen Opernhause in gewohnter, würdiger Weise herausgebracht, wobei die Herren Hagen und Malata sich in die musikalische Leitung teilten, obwohl meinem Empfinden nach ein solcher Zyklus, der doch als ein Ganzes auch in der Reproduktion erscheinen soll, unter eines einzigen Dirigenten Leitung stehen müßte. Fräulein Tervani, über deren erfolgreiches Debüt ich bereits berichtete, gastierte weiterhin als Maddalena in Verdi's „Rigoletto“ und wurde für die Hofoper verpflichtet. Herr Sembach fügte den Herzog in „Rigoletto“ und den Faust in Gounod's „Margarethe“ seinem Repertoire neu ein. — Im Zentraltheater hat Dresden seit Beginn dieses Jahres dank den Bemühungen des Direktors Alexander Rotter eine Operette ersten Ranges, die sich immer mehr die Gunst des Publikums erobert. Nach dem überraschenden Erfolge von Leo Falls „Fidelen Bauer“, der mehr als fünfzig Aufführungen zu verzeichnen hatte, brachte die Direktion Franz Lehárs neue Operette „Der Mann mit den drei Frauen“ heraus und erzielte damit zwar keinen sensationellen, aber doch einen freundlichen Erfolg. Die Musik steht an aparter Melodik und guter Faktur zweifellos weit über der „Lustigen Witwe“, und die Partitur beweist, daß Lehár hier auf „Reißer“ verzichten und dafür eine künstlerisch wertvolle Arbeit bieten wollte, aber die Schwächen des Textbuches sind so augenfällig, daß der Komponist und sein Werk darunter sehr zu leiden haben. Die Aufführung war von Direktor Rotter prächtig inszeniert und von Georg Pittrich, dem hochbegabten und energischen Kapellmeister des Zentraltheaters, musikalisch vortrefflich vorbereitet. In den Hauptrollen ragten die Damen Merviola, Triebel-Herstan und Genia, sowie die Herren Loewe, Aigner und Siegmund hervor.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Von zwei Gastspielen auf Engagement hat vorzugsweise dasjenige einer stimmlich sehr begabten und sorgsam geschulten Koloratursängerin, Frau Goette von Berlin, als Verdische Traviata Beifall und gute Erwartungen erweckt; schauspielerische Gaben der Künstlerin sind, da sie bisher den Konzertgesang pflegte, noch unentwickelt, aber doch schon wahrnehmbar. — Rechtschaffen im Spiel, zureichend im Gesang, aber ohne jede persönlich fesselnde Wirkung war es, was uns die Operettensoubrette Wini Grabitz in zwei Gastrollen bieten konnte, u. a. in der Titelrolle von Audrans „Puppe“, die bei dieser Gelegenheit in guter Neueinstudierung wieder vorgebracht wurde.

Hans Pfeilschmidt

HANNOVER: Ende März gab es in der Königlichen Oper eine schon ihres Alters und ihres historischen Wertes wegen interessante Novität: W. A. Mozarts „Gärtnerin aus Liebe“ (La finta giardiniera) in der Kalbeckschen Bearbeitung. Das Werk zeigt in der Mehrzahl der Solonummern allerdings völlig die alte italienische Opernschablone, in einigen Nummern jedoch, so u. a. in der Arie „Verlassen und einsam“ der Sandrina, sowie auch in den Ensemblesätzen und namentlich in der Charakterisierung der Personen merkt man deutlich die Spuren des späteren Mozart. In den Partien der Sandrina, Serpetta und Arminda waren die Damen Müller, von Abranyi und Burchardt, in denen des Podesta, des Belfiore und des Nardo die Herren Moest, Hummelsheim und Vogl tätig. Alle trafen den Mozartschen Gesangstil sowie den flotten Darstellungscharakter der opera



buffa wirklich hervorragend. Kapellmeister Bruck dirigierte die ganz prächtig inszenierte Oper. Der Mozartschen Oper folgte neueinstudiert in vollendeter Wiedergabe Bizet's entzückende Oper „Djamileh" mit Frl. Burchardt und den Herren Battisti und Vogl in den Hauptrollen. L. Wuthmann

KÖLN: Im Opernhause gab es drei Neueinstudierungen älterer Werke. Um „Die beiden Schützen" Lortzings machte sich der hochbegabte junge Kapellmeister Walter Gaertner sehr verdient, indem er ein prächtiges Ensemble zuwege brachte. Nicht alle unsere Gesangskräfte stehen künstlerisch auf der vollen Höhe von Mozarts „Entführung", aber so recht im Sinne Mozarts waltete unser trefflicher Franz Weißleder am Dirigentenpulte, und das half schon viel. Desselben Künstlers feinfühlige Behandlung von Kienzls „Evangelimann" — mit Fritz Rémond als dramatisch fesselndem Matthias — sicherte der stimmungsvollen Eigenart des solistisch durchweg bestbesetzten Werks wiederum einen schönen Erfolg. Paul Hiller

LEIPZIG: Jene planvolle, vornehmlich auf sinngemäßere und reichere Inszenierung neuer und älterer Werke hinzielende Rührigkeit der hiesigen Opernleitung, die gegen Ende des vorigen Jahres an der wirksamen Neu-Einstudierung von d'Alberts „Tiefland" und der erfolgreichen Erstaufführung von Puccini's „Madame Butterfly" in überzeugender Weise zu Tage getreten war, hat auch im neuen Jahre angedauert und neben einer weniger glücklichen Reprise von Mozarts „Entführung aus dem Serail" und einer im Ganzen wohlgelungenen Wiederaufnahme von Charpentiers „Louise" (Dirigent: Kapellmeister Porst; Louise, Julien, Vater und Mutter: Frl. Marx, Herr Urlus, Herr Sommer und Frl. Urbaczek) ziemlich bedeutende, dekorativ neu und sinngemäß schön ausgestattete Neuinszenierungen von Wagners „Rheingold" und „Die Walküre" (Dirigent: Kapellmeister Hagel; Wotan, Fricka, Siegmund, Sieglinde, Brünnhilde: Herr Soomer, Frl. Urbaczek, Herr Urlus, Frau Osborn-Hannah, Frau v. Florentin; Loge und Alberich: Herr Dr. Briesemeister und Herr v. Bongardt als Gäste) zustande gebracht. Einen wirklich hervorragenden künstlerischen Charakter hatte allen diesen Vorstellungen die intelligente und feinfühlige Regiekunst des Oberregisseurs von Wymétal eingeprägt, und so bedeutet denn der leider bevorstehende Weggang des Herrn von Wymétal an die Wiener Hofoper für Leipzig tatsächlich einen sehr schweren Verlust. Hoffentlich ist in dem ab August für hier verpflichteten gegenwärtigen Opern-Regisseur des Stuttgarter Hoftheaters, Dr. Hans Löwenfeld, der rechte Ersatzmann gewonnen werden. Des Ferneren ist von den letzten drei hiesigen Opernmonaten noch eine Reihe bedeutsamer Gastspiele zu verzeichnen. Ottilie Metzger-Froitzheim erfreute als Dalila und als Carmen vornehmlich mit der temperamentvollen Schönheit ihres Singens; Betty Schubert, die mit ihrem angegriffenen Organ als Fidelio enttäuschte, als Isolde aber respektables musikdramatisches Beanlagtsein offenbarte, wurde für die hiesige Oper engagiert; Sigrid Arnoldson entzückte neuerdings mit ihren anmutreich kunstfertigen Verlebendigungen der Mignon und der Margarethe; mit der alten herzlichen Vorliebe wurde Marie Gutheil-Schoder als Santuzza, Nedda und Carmen willkommen geheißen; Alice Guszalewicz interessierte als vornehme, nur in der Stimmtiefe etwas ohnmächtige Isolde. Gern sah man den von hier an die Wiesbadener Hofoper berufenen trefflichen Hans Schütz zu einigen Aushilfsgastspielen wiederkehren, und beifällig wurde Gottfried Krause aufgenommen, der den Herodes noch realistischer spielte und sprach als Dr. Briesemeister. Arthur Smolian

NEW YORK: „Geht die deutsche Oper unter?", so könnte man fragen, wenn man das Ergebnis der Saison 1907/8 ansieht: im Metropolitan 45 Aufführungen von Werken deutscher Komponisten gegen 74 italienischer und 11 französischer; und im Manhattan (wenn man Meyerbeer und Offenbach zu den deutschen zählt) 15 Aufführungen deutscher Opern gegen 61 italienischer und 48 französischer. Die Antwort lautet: dem Amerikaner ist der Sänger viel wichtiger als die Oper. Früher, als wir Lilli Lehmann und Jean de Reszke hatten, war Wagner obenan; jetzt haben wir Caruso und die Tetrazzini, und die Italiener siegen. Übrigens, trotzdem die Tetrazzini ausschließlich Koloratursängerin ist, sind es fast nur die lebenden Italiener (Puccini, Leoncavallo, Giordano, Boito), die beliebt sind; Rossini und Donizetti waren mit nur einer Oper vertreten und Bellini gar nicht. Und nochmals: trotz der Tetrazzini waren die drei populärsten Opern im Manhattan französisch (und deutsch): „Louise", „Carmen" und „Hoffmanns Erzählungen" wurden ja elfmal gegeben. In bezug auf Debussy irrte ich, als ich prophezeite, seine Oper würde hier nicht gefallen, weil sie melodielos sei: „Pelléas et Mélisande" machte sieben volle Häuser — mehr als in Paris in der ersten Saison, worüber unter den Debussyanern große Freude herrscht. Auch Massenet hat mit „Thaïs" und „La Navarraise" viel Glück gehabt, und im nächsten Winter soll Mary Garden in desselben Tonsetzers „Sappho", „Manon", „Le Jongleur de Nôtre-Dame" und „Griselidis" erscheinen. — Im Metropolitan hat Gustav Mahler keine so große Rolle gespielt, als man erwartet hatte; er dirigierte nur „Walküre", „Siegfried", „Don Giovanni" und „Fidelio", allerdings mit glänzendem Erfolg. Er wird wiederkommen; auch ist Alfred Hertz wieder engagiert. Man rüstet sich zu ernstem Kampf mit dem unternehmungslustigen Hammerstein. Da Gatti-Casazza und Toscanini viel für deutsche Musik in Italien gewirkt haben, ist es den hiesigen Wagnerianern nicht bange. Henry T. Finck

WIEN: Julius Bittners „Rote Gred", schon unter Mahler von der Hofoper angenommen und jetzt zum ersten Male hier aufgeführt, ist erfreulich durch die Totalität der Begabung, die darin lebendig ist und mehr durch diese Totalität als durch deren Ausdruck im Einzelnen. Sie ist blutvoll, hahnebüchen, hat etwas bezwingend Animalisches, ohne doch kultivierter Geistigkeit zu ermangeln. Das spricht sich freilich viel mehr in der Dichtung als in der Musik aus. Das Bittnersche Buch ist szenisch und psychologisch eines der vortrefflichsten der letzten Zeit und hat einen ganz

eigenen Ton, der leider dann durch die Musik ein wenig verwischt wird. Diese Musik, zu einem Drama, das in seiner Darstellung des typisch Weiblichen als zerstörenden Dämons der Sexualität wirklich ins allgemein Menschliche greift und bei aller Realistik doch immer im Goetheschen Sinn symbolisch bleibt — diese Musik ist seltsam, fast als wäre sie von zwei Persönlichkeiten geschaffen: von einer stammelnden und tastenden, an Bekanntes hilflos sich klammernden — und von einer gesund bodenständigen, die besonders für das Volkstreiben knappe und scharfe Tonbilder trifft, einer „warmen und dabei sehr unsentimentalen dazu, der so schöne Dinge gelingen wie das in breiter Linie geschwungene Vorspiel, die reizende Fis-dur Stelle im „ersten Liebesduett und der prächtig charakterisierende Schluß. Man wird sich lieber an diese Seite der Bittnerschen Psyche halten und manches Unbeholfene und Gestückelte seines Werks nicht als künstlerisches Versagen, sondern als den Fehlgriff eines ehrlich Suchenden empfinden und lieber sehen als geschmeidig routinierte Fertigkeit, die Ungefühltes geschickt jonglierend unredlich zu verdecken weiß. Und man wird, auf geschlossenere Erfindung und organischeres Durchbilden der Einfälle seiner reifenden Kraft hoffend, „die rote Gred" — über deren Einzelnheiten in diesen Blättern ja schon aus Frankfurt und Darmstadt berichtet worden ist — als eines der besten Versprechen betrachten, die in den jüngsten Jahren gegeben worden sind. Dieses Gefühl hat offenbar bei dem starken Erfolg mitgewirkt, der dem Werk und seiner glanzvollen Aufführung zuteil wurde. Bruno Walter, der jetzt die letzten Stufen zur absoluten Dirigentenmeisterschaft zu erklimmen scheint, hat sie mit unvergleichlichem Feuer genial nachschaffend geleitet. Dazu eine unvergeßliche Leistung der Gutheil-Schoder: ihre Gred wirkt elementar, triebhaft, gleich einem prachtvollen Tier, verheerend, grausam und lockend. Neben ihr Mayr als Turmwächter, breit, behaglich, herzlich; Weidemann als Stadthauptmann in eberner Kraft und gefestigter Männlichkeit; viel schwächer und allzu unfrei Schröders Hans. Eine Reihe vorzüglicher Episoden, von Frau Hilgermann, Frau Pohlner und den Herren Moser, Breuer und Stoll in bester Haltung verkörpert. Das Beste am Ganzen: die frohe Erwartung, die das an gar nicht „zünftige" Werk erweckt. Auch wenn Bittners nächste Schöpfung sie noch nicht ganz erfüllen sollte — man wird ihm auch ein nächstes Mal gern mehr als „sieben Fehler vergeben". Wenn nur schließlich ein Meistergesang herauskommt. — In der Volksoper: die deutsche Uraufführung von Dukas' „Ariane und Blaubart" nach Maeterlinck's Dichtung. Ein seltsames Werk. Äußerste Konsequenz des „Debussysme": Verbannung von Melodie und rhythmischen Kontrasten. Nichts als Harmonie — aber darin von einer Kunst, einer Konzentration, einem Reichtum an Farben, die gleichzeitig ermüdend und aufreizend, lähmend und berauschend, faszinierend und beunruhigend wirken. Ein starker Eindruck ist nicht wegzuleugnen; ein Eindruck angstvoller Spannung und magischer Betörung durch Stimmungsextrakte von unsäglicher Kraft der Kondensierung und von höchster Subtilität des klanglichen Raffinements. Nur daß es zweifelhaft ist, ob es ein Eindruck der Musik — falls man die Dukas'schen Klänge noch so nennen kann — oder einer der Dichtung ist, deren Wortsymbole sich mit den Tonsymbolen zu einem fremdartig schönen und doch abstoßenden, gleich schweren Düften lastenden, fesselnden und zugleich enervierenden Ganzen mischen. Zweifellos: das ernste Werk eines ernsten Künstlers. Nur daß ich nicht glaube, daß jene recht haben, die hier den Weg zu musikalischem Neuland sehen, — im Gegenteil: er scheint mir in die „unseligen Urständ" primitivster Musik zurückzuführen. Die Vorstellung von „Ariane und Blaubart" bedeutete übrigens eine Kraftprobe für die Volksoper, aus der sie mit Ehren hervorgegangen ist, wenn auch das Werk szenisch, gesanglich und orchestral eine noch viel differenziertere Ausführung fordert. Jedenfalls aber hat das Orchester unter Zemlinsky seine bisher höchste Leistung vollbracht. Frau Stagl hat die Ariane mit bildhaft schöner Erscheinung und sicherer Beherrschung der unermeßlich schwierigen Partie gesungen, und das Bühnenbild vermochte die Illusion zu wahren — bis auf Einzelnheiten, in denen die Wünsche des Dichters nicht beachtet worden sind. Vor allem aber: es war ein Verdienst, ein neues und so stark anregendes Werk zu bringen. Ein doppeltes, weil es unsägliche Arbeit kostete. Ein dreifaches, weil ein Kassenerfolg von vornherein ausgeschlossen war.

Richard Specht

KONZERT

ANTWERPEN: Seit meinem letzten Bericht waren es ausschließlich die Konzerte der Gesellschaft „Nouveaux concerts", die zu interessieren vermochten. Man merkt deutlich die musikalisch erzieherische Kraft, die diese Gesellschaft auf unser im allgemeinen nicht gerade sehr konzertreifes Publikum ausübt, sonst wäre es nicht zu verstehen, daß die Kammermusik-Abende sich einer solchen Gunst erfreuten. Der dritte Abend, der uns Trios von Haydn, Schumann und Franck durch die ganz ausgezeichnete Vereinigung Cortot, Thibaud und Casals bot, war ein Genuß allerersten Ranges, während im vierten das Berliner Vokalquartett der Damen Grumbacher-de Jong, Aschaffenburg (in Vertretung der verhinderten Frau Culp), der Herren Reimers und van Eweyk in Schumanns „Spanischem Liederspiel" und Brahms' Liebesliederwalzern den ihm vorangehenden Ruf nicht in allen Teilen rechtfertigte. — Mit der Aufführung von Wagners „Rheingold" in Konzertform kann man sich nur teilweise befreunden. Ein wirkliches Interesse bietet sie nur denjenigen, der dieses Vorspiel in szenischer Darstellung vorher genossen. Die hiesige Aufführung unter Leitung Mortelmans mit dem geradezu idealen Loge van Dycks, dem Kölner Baritonisten Whitehill als Wotan und einigen tüchtigen Kräften der hiesigen Flämischen Oper stand auf hoher künstlerischer Stufe.

A. Honigsheim

BERLIN: Am Karfreitag hat die Singakademie unter Georg Schumanns Leitung wieder Bachs Matthäus-Passion aufgeführt. Wie in der Johannis-Passion sang Dr. Feliz von Kraus die Partie des Heilandes durchaus nicht im Charakter der Persönlichkeit; von dem Heiligenschein, den das Streichorchester über dem Haupt Christi schweben läßt, war bei dieser herben Klangfarbe, bei dieser harten Wortdeklamation wirklich nichts zu spüren. Besser als neulich gestaltete Frau von Kraus-Osborne die Altpartie; die große Arie „Erbarme dich" gab sie in ruhiger, natürlicher und doch warmer Empfindung. Carl Dierich gab den Evangelisten, Meta Dierich-Geyer die Sopransoli in angemessener Weise; in die Baßpartieen teilten sich die Herren Hermann Weißenborn und Schwendy. Das Beste des Abends leisteten der Chor, der sich sicher im geistigen Vollbesitz des Werkes fühlt, und das Philharmonische Orchester; wer von dessen Mitgliedern als Solist beschäftigt war, erfreute durch musikalische Sicherheit und Klangschönheit. — Den zehnten und letzten Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle im Opernhause dirigierte Robert Laugs. Das Programm brachte Cherubini's „Anakreon"-Ouvertüre, Mozarts Es-dur Symphonie und Beethovens „Neunte" mit dem Königlichen Opernchor und dem Soloquartett der Damen Hempel und Goetze, der Herren Kirchhoff und Hoffmann. Die Solostimmen klangen nicht recht zusammen; Fräulein Hempel führte auch nicht sicher genug, sie muß sich mit dem Stil Beethovens vertrauter machen. Der Dirigent zeigte sichere Herrschaft über den komplizierten Apparat des Werkes, er bot eine durchaus anerkennenswerte Leistung, die den Vergleich mit früheren Aufführungen in diesen Konzerten getrost aushalten kann. Auch das Publikum, das zu Beginn des Abends sich dem jungen Leiter gegenüber nur recht lau verhielt, erwärmte sich allmählich für ihn und rief ihn zum Schluß der Symphonie mehrmals heraus. Das Interregnum in der Leitung dieser Konzerte hat bekanntlich durch definitive Wahl des Dr. Richard Strauß als Dirigenten vorläufig seinen Abschluß gefunden. E. E. Taubert

BOSTON: Unter den vielen in den letzten Monaten hier gegebenen Konzerten müssen drei besprochen werden, die mehr als eine lokale Bedeutung hatten: Arnold Dolmetsch spielte alte englische Musik auf den alten Instrumenten. Es war entzückend, Purcells Musik in den süßen hellen Tönen der Viola da Gamba und das feine Stakkato des Harpsichords zu hören. Alle diese alte Musik hat eine Ruhe und Klarheit, die in diesen Tagen des Fortissimo sehr wohltuend berührt. Es ist möglich, daß Arnold Dolmetsch ein Wiederaufleben dieser ruhigen Musik zustande bringen wird. — Fredaric S. Converse, ein Bostoner Komponist, hat ein episches Werk „Hiob" geschrieben, das von der Caecilia-Gesellschaft aufgeführt wurde. Converse hält sich in dem Textbuch nicht an die Bibel; er schildert den Kampf des Menschen gegen das Schicksal und die schließliche Unterwerfung unter den Willen Gottes. Durch seine Bearbeitung verliert der Text an dramatischem Interesse, aber die Musik erhält dadurch mehr Spielraum. Durch seine Behandlung des Themas mit Chören, Solisten und Orchester hat Converse etwas Ähnliches geschaffen wie eine Kantate der alten Schule. Die Formen der Fuge und des Kanons sind ihm nicht besonders vertraut; aber im Kontrapunkt zeigt er sich doch sehr gewandt, und die alten gregorianischen Formen scheinen ihm sehr ans Herz gewachsen zu sein. Es ist ein Versuch, die Formen der alten Kirchenmusik mit dem Glanz der modernen Orchestration zu vereinen. Die Musik ist sehr verständnisvoll und wird nur da schwach, wo sie versucht, in einem sehr langen Solo das Wesen der Gottheit zu schildern. Das scheint außerhalb der Macht der Musik zu liegen. Das Werk soll im November in Hamburg aufgeführt werden, wo Ernestine Schumann-Heink als Solistin mitwirken wird. — Das dritte bemerkenswerte Ereignis war die Aufführung von Max Regers Variationen über ein Thema von Hiller in einem der Symphonie-Konzerte. Es war eine feine Aufführung, die einen großen Eindruck machte. Dr. Muck dirigierte das Werk ausgezeichnet. Er wird uns in den nächsten Wochen verlassen.

Louis C. Elson

BRÜSSEL: Sylvain Dupuis brachte im dritten Concert populaire die selten gehörte c-moll Symphonie mit Orgel von Saint-Saëns zu Gehör. Das wirklich bedeutende Werk machte bei guter Ausführung (nur zu schwacher Orgel) einen starken Eindruck. Eine Novität, die symphonische Dichtung „Romeo und Julie" von dem hier lebenden Lunssens, ist ein verdienstvolles Werk. Aber das ganze Drama in einer Skizze behandeln zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit. Am besten gelungen ist die Liebesszene, die zu einem hinreißenden Aufschwung führt. Enormen Erfolg errang Mischa Elman mit dem Konzert von Brahms und dem „Rondo capriccioso" von Saint-Saëns. — Das fünfte historische Konzert Durant war Schubert (C-dur Symphonie) und Schumann (B-dur Symphonie und „Genoveva"-Ouvertüre) gewidmet. Aufführung, besonders Schumann, sehr sorgfältig. Dazwischen sang Mlle Wybauw auf deutsch Lieder von Schubert und Schumann mit frischer Stimme und gutem Verständnis. Auch im sechsten Konzert (Wagnerabend) sang sie drei Gedichte und die Senta-Ballade. Das Orchester spielte unter Durant's anfeuernder Leitung eine Reihe der schönsten Werke sehr virtuos. — Im fünften Konzert Ysaye schwang der Holländer Henri Viotta den Taktstock. Er ist ein gediegener Musiker und sattelfester Dirigent, der die „Eroica", sowie Vorspiel und Liebestod aus „Tristan", Walkürenritt und „Parsifal"-Vorspiel zu schönster Geltung brachte. Als Solist erntete Thibaud mit dem Konzertstück von Saint-Saëns und der Spanischen Symphonie von Lalo begeisterte Ovationen. — Gevaert führte im dritten Konservatoriumskonzert Beethovens „Neunte" mit hervorragenden Solisten prachtvoll auf. — Ein sehr schönes zweitägiges Bachfestival veranstaltete der Cercle artistique unter Meister Steinbach aus Köln und unter Mitwirkung des Vokalquartetts Stronck-Kappel, Philippi, Walter, Zalsman, des Pianisten Bosquet, des Trompeters Werle aus Köln. Den gemischten Chor stellte der Deutsche Gesangverein in Brüssel. Es kamen zur Aufführung: sieben Kantaten, darunter die „Kaffeekantate" und „Der zufriedengestellte



Äolus", vier geistliche Lieder für Soloquartett, zweites und fünftes Brandenburgisches Konzert, Pastorale aus dem Weihnachtsoratorium. Das Festival verlief in glänzender Weise, Steinbach wurde sehr gefeiert. — Eine weitere Bachmanifestation, das erste der drei angekündigten Bachkonzerte, die der beliebte Geiger Zimmer veranstaltet, hatte folgendes Programm: Vortrag über Bach von Vincent d'Indy, erstes und viertes Brandenburgisches Konzert mit dem ausgezeichneten Geiger Joh. Smit als Solisten, der mit dem Pianisten Théo Ysaye auch noch die A-dur Sonate spielte. Herr Zimmer, der sich zum ersten Male als Orchesterdirigent vorstellte, hinterließ einen guten Eindruck. Seine Gattin sang zwei geistliche Lieder und eine Arie aus dem Weihnachtsoratorium mit sympathischer Altstimme. — Unter den zahlreichen, aber seiten gut besuchten Solistenkonzerten seien erwähnt die von Maistar Pugno mit seiner Schülerin Germaine Schnitzer, Mischa Elman, Kathleen Parlow, Lula Mysz-Gmeiner, die alle in hohem Maße entzückten.

Felix Welcker

BUDAPEST: Es geht zu Ende. Noch ein musikböser Monat, und des Hörens süße Qual ist überwunden. Unsere Kammermusiker haben die Saison bereits geschlossen, und auch die Philharmoniker stehen vor ihrem letzten Konzert, das die „Neunte" bringen soll. In ihren letzten Abenden hörten wir als Novitäten Rimsky-Korssakow's koloristisch interessante „Antar"-Symphonie, eine graziöse Ballettsuite in h-moll des alten Thomaskantors und eine „Ungarische Suite" (eine Reihe liebenswürdiger Tonbilder aus dem Soldatenleben) von dem reichbegabten jungen Desider Antalffy. Ossip Gabrilowitsch, dessen lyrisch-edle Künstlerschaft wir zum erstenmal bewundern konnten, führte sich bei uns mit einem Konzert seines Landsmannes Rachmaninoff glücklich ein. — Das dritte Konzert des „Akademie-Orchestera" brachte als Novität Richard Wagners durchsichtige, sich noch in ältester Opernschablone bewegende Jugendouvertüre „Cristoforo Colombo" und in der Interpretation durch die geniale Geigerin Stefi Geyer Eugen Hubay's neuestes (viertes) Violinkonzert all' antica, im Reichtum der melodiösen Erfindung, der Formschönheit und des Stimmungsgehaltes entschieden eine der besten Arbeiten dieses für sein Instrument fruchtbar tätigen Künstlers. — Von solistischen Darbietungen verdienen ein reizvoller Liederabend der musikalisch hochintelligenten Konzertsängerin Josefa Róna-Keményffy und ein glänzendes Konzert des eminenten Pianisten Ignaz Friedman hervorgehoben zu werden.

Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Im sechsten Hoftheaterkonzert der Serie A kam eine Neuheit von Mozart zur ersten Aufführung unter Adolf Hagens feinfühliger Leitung, nämlich die von Georg Göhler sehr geschickt bearbeitete Suite aus dem Ballet „Les petits riens". Die kurzen, melodisch überquellenden und überaus graziösen Sätzchen sind echt mozartisch und versetzten die Hörer in das hellste Entzücken. Glänzend wirkte auch die geistvolle, funkensprühende Ouvertüre „Carnaval" von Anton Dvořák. Die Brahmsschen Orchestervariationen über den Antonichoral sowie Beethovens achte Symphonie vervollständigten das Programm des Konzerts, das zwar ganz und gar nicht sensationell aber äußerst genußreich war. Das Palmsonntagskonzert im Königlichen Opernhause brachte — wie schon seit Jahren — die Verwandlungsmusik und den „Charfreitagszauber" aus Wagners „Parsifal" und Beethovens „Neunte" unter Herrn Hagens künstlerischer Führung. So selbstverständlich gerade diese Wiedergabe der „Neunten" ist, so sehr müßte man wünschen, daß der erste Teil des Palmsonntagskonzerts nicht immer dieselben Musikstücke bieten möchte. Ein so in allen seinen Teilen alljährlich beinahe stereotyp wiederkehrendes Programm verliert mit der Zeit an Interesse. — Von Solistenabenden sei vor allem der von Julia Culp genannt, die sich wiederum als eine begnadete Gesangskünstlerin und Liederinterpretin erwies und jeden Hörer in den Bann ihrer großen, reinen Kunst schlug. Wilhelm Backhaus hat unser Publikum durch zwei weitere Klavierabende, die bereits wochenlang vorher ausverkauft waren, in einen wahren Taumel der Begeisterung versetzt, und das mit vollem Recht, denn er ist in der Tat ein meisterlicher Pianist, der an Technik wie künstlerischer Vielseitigkeit und Innerlichkeit des Empfindens nur wenige seinesgleichen hat. Daß wir uns aber auch unserer heimischen Meister zu freuen alle Ursache haben, bewies Bertrand Roth mit einem Beethovenabend, in dessen Verlauf er vier trefflich zu einander abgestimmte Klaviersonaten mit so tiefem Eindringen in die innersten Einzelheiten, so starker Gestaltungskraft und so lebendigem Erfassen des geistigen und seelischen Gehaltes spielte, daß er damit eine wahrhaft erhebende künstlerische Tat vollbrachte und stürmischen Beifall erntete. — Im Tonkünstlerverein kamen eine Suite für Klavier und Violoncell von Emil Kronke (vom Komponisten und Georg Wille vorgetragen) sowie ein Variationensatz für vier Celli von Julius Klengel mit gutem Erfolge zur ersten Aufführung. Im Musikpädagogischen Verein erzielte ein Klaviertrio von Hermann Schols dank seiner trefflichen musikalischen Eigenschaften eine sehr nachhaltige Wirkung.

F. A. Geißler

ELBERFELD: Am fünften Sauset-Künstlerabend war Otto Briesemeister bei Liedern von Wolf und Wagner mit seiner feinen Charakterisierungskunst in seinem Elemente. Daneben leisteten J. van Lier (Cello) und das Ehepaar Harmanns-Stibbe (Klavier) Hervorragendes. Der Elberfelder Lehrergesangverein bot in seinem Konzert von Hans Haym sorgfältig einstudierte Volkslieder, Agnes Leydhecker ausdrucksvolle Gesangs- und der junge, talentvolle Schulze-Prisca beachtenswerte Violinvorträge. Der Volksliederabend des von Gerhard Peltzer geleiteten gemischten Chors interessierte durch Darbietung deutscher Volkslieder aus fünf Jahrhunderten und Liedern zur Laute (E. Pack), das fünfte volkstümliche Symphoniekonzert des Städtischen Orchesters durch ein musikalisch wertvolles, dabei schwieriges Cellokonzert von Fritz Kaufmann, das in Henry Son einen trefflichen Interpreten fand. Im fünften Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft



war Schuberts „Unvollendete“ eine vollendete Leistung des Orchesters unter Hans Haym. Als ausgezeichneter Mozart- und Chopinspieler wußte Willy Rehberg zu fesseln, in der „Gunlöd“-Szene von Peter Cornelius Anna Stronck-Kappel ihre Kunst zu zeigen und der Chor dem an schöner Tonmalerei reichen Stimmungsbild „Wolken am Meer“ von Ernst Heuser freundliche Aufnahme zu verschaffen. Der Solist der dritten Morgenaufführung war Leopold Godowsky, dessen Domäne nicht Beethoven, sondern Liszt und Chopin, und der ein phänomenaler Techniker auch der linken Hand ist. Ferdinand Schemensky

ESSEN: „Parsifal“-Fragmente lockten zwei hiesige Konzertinstitute, den Musikverein und den Frauenchor. Sie brachten den Chor der Blumenmädchen und die Szene der Kundry, und lieferten damit, zumal durch die viel zu starke Besetzung des Chores, aufs neue den Beweis, daß man den „Parsifal“ nicht von seiner Stätte verpflanzen soll. Im Musikverein hörte man außerdem unter Witte Liszts „Faust“-Symphonie, vom Frauenchor unter Obsner weitere Bruchstücke aus Wagnerschen Werken. Willy Backhaus gab in einem Klavierabend Proben seiner virtuosen, aber leider innerlich kühlen Kunst. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Nur ein paar Jahre hat sich unser Rühlscher Gesangverein der künstlerischen Oberleitung von Siegfried Ochs erfreut; im letzten öffentlichen Vereinskonzert dieser Saison nahm er schon wieder Abschied, und mit seiner Auslegung von Bachs h-moll Messe hat er dem Publikum seiner Vaterstadt das Scheiden wahrlich nicht leicht gemacht. Man hat, darin sind wohl alle Urteilsfähigen einig (und die Urteilsunfähigen, die der Majorität nachlaufen, erst recht!), die ungeheure Tonschöpfung hier seit langen Jahren nicht in so vollkommener Wiedergabe gehört, namentlich lange nicht eine derartige echt inspirierte Haltung der Chorkräfte erlebt, wie diesmal. Im Saal war kein Platz leer; der Dirigent in erster Linie wurde mit Beifall überschüttet. — Um ein Scheiden handelte es sich auch, als das Kammermusik-Quartett des Museums für gegenwärtige Saison Schluß machte: der Primgeiger Felix Berber und der Cellist Alwin Schroeder ziehen zu anderen Wirkungsstätten. Wie ein Trost folgte auf diesen Quartettabend ein zweiter, nicht minder genußreicher des Rebner-Quartetts, dessen fein ausgeglichenes Zusammenspiel sich an lauter Werken von Brahms bewährte. Verbleiben uns die Herren Ad. Rebner, W. Davisson, L. Natterer und Joh. Hegar, daneben noch etwa die Hocksche Quartettvereinigung, so ist's mit der Kammermusikpflege hier auch ferner wohlbestellt. Für diesmal flaut das Leben in den Konzertsälen ziemlich rasch ab. Telemaque Lambrino gab noch einen zweiten Klavierabend, auch in diesem Falle auf die fragwürdige Gunst der Freibillettkunden tapfer Verzicht leistend. Doch schien er in der Wahl seines Programms nicht ganz so gut beraten gewesen zu sein, als vordem; an Beethovens Waldsteinsonate reichte seine sehr schätzbare, ernste Kunst nicht vollkommen heran. Hans Pfeilschmidt

GENF: Ein wahrer musikalischer Wolkenbruch ging zu guter Letzt über unsere Konzertsäle hernieder. Zu den hervorragendsten Veranstaltungen gehören die Abonnementskonzerte, die im großen und ganzen stets prächtig gelungene und höchst interessante Abende bildeten. Im neunten begrüßte man mit Freude Henri Marteau, der in einer idealen Wiedergabe des Brahmsschen Violinkonzerts und mit seiner riesigen und unfehlbaren Technik einen großen Erfolg erzielte. An demselben Abend gab es an Orchestermusik: „Tod und Verklärung“ von Strauß und die „Symphonie fantastique“ von Hector Berlioz. Das zehnte, ein Beethovenabend, brachte außer der Egmont-Ouvertüre die neunte Symphonie des Meisters in höchst lobenswerter, zum Teil vortrefflicher Ausführung. Der Dirigent, Bernhard Stavenhagen, die Solisten, Chöre und besonders das Orchester fanden sehr verdienten Beifall für ihre Leistungen. — Ehrenvolle Erwähnung verdienen auch die Volkssymphonie-Konzerte des Orchesters aus Lausanne unter Leitung von Alex. Birnbaum. — Von den anderen Konzertgebern sind mit Auszeichnung noch folgende zu nennen: Louis van Laar, unter Mitwirkung von Henri Marteau, Carlo Bonfiglio, trefflicher Violoncellist unseres Theaterorchesters, und August Göllner, Pianist. Außer der Sonate in D-dur op. 4 für Violine und Piano von V. Andreae und dem Quartett op. 17 für Piano, Violine, Bratsche und Violoncello von Vincent d'Indy enthielt das Programm zwei Kompositionen von Marteau: ein Trio für Violine, Bratsche und Cello (en forme de Suite) op. 11, Nr. 2, sowie eine Chaconne für Bratsche. In diesen Stücken entfalteten die Spieler den ganzen Reiz ihrer Vortragskunst. — Das Genfer Streichquartett (L. Reymond, M. Darier, W. Pahnke und Ad. Rehberg) bot in seinem vierten und letzten Kammermusik-Abend: Quartett op. 18, Nr. 3 und Sonate op. 12 für Piano und Violine von Beethoven, ferner das Quintett op. 39 für Piano und Streichquartett von Hugo Kaun. Sämtliche Vorträge zeichneten sich durch sorgfältige Vorbereitung und hervorragende Klangschönheit aus. Am Klavier: Alexander Mottu. — In den zwei abgehaltenen „Séances d'adaptations musicales“ der Herren Brunet und Fricker kamen zum Vortrag: „Enoch Arden“ von Tennyson, Musik von R. Strauß, „Das Hexenlied“ von Wildenbruch-Schillings, „Lenore“ von Bürger, Musik von F. Liszt. — Schließlich bildete das Konzert der Damen Jeanne Perrottet (Piano) und Debogis-Bohy (Gesang) einen genußreichen Abend. Als Begleiter war Leopold Ketten tätig.

Prof. H. Kling

JOHANNESBURG: Das Jahr 1907 zeigte ein für hiesige Verhältnisse ungewöhnlich reichhaltiges und zum Teil auch wertvolles Konzertleben. An der Spitze alles Interesses stand der jugendliche belgische Violinist Louis Dolvenne, der uns leider wieder verlassen hat. Seinem Beispiel ist der Cellist Arthur Baroen, sowie der Pianist de Beer gefolgt, und bald wird auch die treffliche Pianistin Dorothy Maggs Abschiedskonzerte geben. Dank der Anwesenheit obengenannter Künstler wurden dem musikliebenden Publikum Johannesburgs und Pretorias Leistungen auf dem Gebiet der Kammermusik geboten, wie sie auch nur annähernd für das nächste Jahr kaum wieder zu erwarten

sein dürften. In streng klassischem Stile gehalten waren die „Balcony Chamber Concerts", die — sechs an der Zahl — stets vor ausverkauftem Hause stattfanden und dem genialen Delvenne eine Reihe wohlverdienter Ehrungen einbrachten. — Viel Anklang fanden auch die populären Orchesterabende unter Mr. Hyde's Leitung, die in der Winterszeit allsonntäglich ein zahlreiches Publikum aller Gesellschaftsklassen anlockten. Dorothy Moggs' kraftvolle Wiedergabe des Klavierkonzerts von Tschaikowsky behauptete bei diesen Veranstaltungen stets die größte Anziehungskraft. Unter Mr. Hyde's Leitung wurde auch das „Stabat mater" von Rossini ganz vorzüglich aufgeführt; leider entsprach der finanzielle Erfolg nicht dem künstlerischen; dessenungeachtet ist jetzt der „Elias" in Vorbereitung. — Die „Musical Society" hat eine entschiedene Hebung des Geschmackes in der Auswahl der Programme zu verzeichnen; hauptsächlich wurde Brahms kultiviert. Wir hörten neben vielen Brahmsschen Liedern Vokalquartette, das Horntrio, eine Violinsonate u. a. m. — Mark Hambourg erfreute uns im vergangenen Jahre wieder mit seinem Besuch. Trotzdem er sich bei seiner ersten Tour große Sympathieen in Transvaal erobert hatte, fand er bei seinem Wiederkommen nur in Johannesburg volle Häuser, was durchaus nicht etwa einem Mangel an Interesse für den hier so beliebten Künstler zuzuschreiben ist, sondern einzig und allein der tiefbedrängten Lage des unglücklichen Landes. — Auf den Minen wird auch ganz eifrig musiziert, ebenso in den kleineren Vorstädten, doch stehen die Programme dieser Art Konzerte so unter dem Niveau aller künstlerischen Ansprüche, daß sie nicht der Erwähnung wert sind.

M. von Trützschler

KÖLN: Zum Besten des Witwen- und Waisenfonds des städtischen Orchesters wurde am 31. März ein besonderes Konzert im Gürzenich veranstaltet, das nach Maßgabe der Praxis unseres Publikums leider keinen so starken Zuspruch aufwies, wie angesichts des Zweckes zu wünschen gewesen wäre. Unter Fritz Steinbachs Leitung brachte der Abend zunächst die Freischütz-Ouvertüre. Dann spielte Emile Sauret das wenig ansprechende, aber als Aufgabe bedeutsame Dvořák'sche Violinkonzert a-moll mit allbekannter souveräner Technik, aber nicht immer schönem Tone und für mein Empfinden etwas indifferent. Später hörte man unter günstigeren Eindrücken von dem Künstler das Rondo capriccioso von Saint-Saëns. Mit Liedern von Brahms und Strauß, denen sie viel Reiz der Stimmgebung und überaus feinen Vortrag im ganzen angedeihen ließ, erzielte Elena Gerhardt um so herzhafteren Erfolg, als sie von Steinbach am klangesduftigen Ibach aufs verständnisinnigste begleitet wurde. Außerordentlich hoch gingen dann die Wogen des Beifalls, als Steinbach mit seinem schon bei Webers Ouvertüre trefflich sich haltenden Orchester Beethovens „Schlacht bei Vittoria" aufs glänzendste interpretierte. — In der Musikalischen Gesellschaft interessierte die Mannheimer Pianistin Hedwig Kirsch, nachdem sie für das B-dur Konzert von Goetz, ohne sonderlichen Eindruck zu erreichen, ein schönes Können aufgewendet hatte, sehr stark durch den fein empfundenen und im guten Sinne virtuos ausgestalteten Vortrag kleinerer Stücke von Schubert, Brahms und Moszkowsky. Eine nicht alltägliche Darbietung fand viel Anklang, indem die Flötenspielerin Erika v. Klösterlein ein Flötenkonzert von Toninn, eine Etüde von Tillmetz und Mozarts Andante mit weit vorgeschrittener Technik und guter Stilanpassung zum Vortrag brachte. Beim letzten Abend der Gesellschaft setzte sich der Pariser Geiger Joseph Debroux, den Steinbach mit dem Orchester prächtig begleitete, durch die ausgezeichnete Art, in der er Bach und Bruch spielte, in hohen Respekt. Nicht wenig trug hierzu Debroux' ideale Gepflogenheit bei, den Vertreter der Komponisten, also den Musiker, über den Virtuosen zu stellen. — Der Reigen berufener Konzertveranstalter mit eigenen Abenden hat anscheinend für den Rest der Saison ausgesetzt. Mit mehr Selbstvertrauen als Berechtigung versuchte inzwischen im Hotel Disch eine hiesige Sangesbeflissene, Emilie Wocke-Dowerk, als alleinige Ausübende auf Konzertdauer die so gesammelten Hörer mit ihrem Liedergesang zu interessieren. Das war keck, denn außer einer ziemlich kräftigen Stimme brachte die Dame nur Dilettantismus in den Konzertsaal mit.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: In den letzten Wochen haben wieder einmal die Dänen sowohl quantitativ wie qualitativ sich in unseren Konzertsälen behauptet. Von Fremden sind in erster Linie zu nennen Sandra Droucker und dann die „Holländer": das Holländische Trio und Tilly Koenen — das erste konzertierte mit schönem künstlerischen Erfolg (pekuniär wohl weniger), Frl. Koenen gefiel in drei Konzerten sehr, obschon gewisse Grenzen ihres Talents im Vortrag und in der Textbehandlung nicht unbemerkt geblieben sind. — Herr Schioler und ein junger, neu auftauchender Dirigent Peder Gram bewährten sich als gute Orchesterleiter. — Der „dänische Konzertverein" (Dirigent Victor Bendix) brachte wieder nur „eingeborene" Werke, eine geharnischte Ouvertüre von Ludolf Nielsen, nette Lieder mit Orchester von Nyrop (Erstlingswerke) und eine Symphonie (mehr dem Namen nach) von August Enna. — Die Joachim Andersenschen „Palaiskonzerte" hatten wertvolle Programme: ein „russisches", ein „nordisches", ein drittes mit dem Namen Bernhard Sekles, zum erstenmal in Kopenhagen (Serenade op. 14), und ein viertes mit Berlioz' „Harold-Symphonie" (F. Henriques als Solist). Weiter konzertierten erfolgreich der Violinvirtuose Thornberg, Frl. Breuning-Storm mit Frau Bendix zusammen u. a. m.

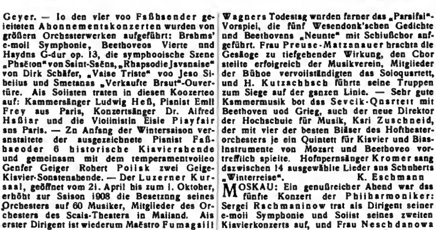
Willi. Behrend

LEIPZIG: Die Saison flaut ab; stiller wird es und immer stiller, und manches von dem, was sich noch vernehmen läßt, wäre besser wohl auch still geblieben, so der Komponist Robert Hermann, der mit dem Winderstein-Orchester eine ganz unleidliche, selbstertiftelte h-moll Symphonie vorführte, — so die Klavierspielerin Anna von Gabain, die sich vom Blatt weg in recht unschöner, vielfach mißgrifflicher Weise an größeren Werken der Romantiker versündigte, — so das allerdings tadellos duettierende zweiflügelige Pärchen Hans Hermanns und Marie

Hermaons-Stibbe, das diesmal außer den schön vorgefübrteo Andante uod Variatiooeo voo Schumaon und dem oberflächlicher behandelteo C-dur Koozert von Bach our Kleiokunst von Scholz, Kronke ood Schütt darzubieten batte, — so Télémaqoe Lambrino, der seio vollerer Ausreife bedürftiges schönes Talent schon an zwei voraufgegaogeneo Klavierabeoden vordemonstiriert batte, — so der dilettantisch slogeode Baritonist Sidney Williamsoo, uod so schließlich wohl auch das oicht wesentlich über deo Hausbedarf hloausreichende Sängerioneopaar Magda L. Lumnitzer, Marie Fuchs uod die beideo mehr auf Schreieo als auf Slogen traioierteo Koozertaotinoeo Ella Thies-Lachmaoo ond Toni Heloemaon. Als tüchtigeo, mit eioiger Steifigkeit des rechten Haodgelenkes, aber reichentwickelter Technik der lioken Haod schoo ziemlich schwungbaft spielendeo Geiger lernte mao in dem Hermanos b-moll Symphonie omrahmeodeo Extra-Symphooie-Koozerte deo juogeo Siegmuod Schwarzeosteio keooeo. Beglückeode Vollkommeobeit und entzückeode Schönbeit speodete Wilhelm Backhaus an seioem voo Richard Strauß geleiteteo zweiten Konzertabeode mit dem Vortrage von Bach-Busonis d-moll Konzert, Beethoveos G-dur Koozert, mebreren Solostückeo von Chopio und der Burleske von Strauß, uod lebhafterem loteresse begegoete rechtens anch Alice Ripper, die diesmal nicbt our mit kraft- und temperameotvollen Virtuositätsleistuogeo, soodern auch mit eioer gut großkünstlerischeo Wiedergabe der Beethovenschen Waldsteio-Sonate hervortrat. Felix voo Kraus uod Adrieooe voo Kraus-Osboroe, die vor ihrer Übersiedelung oach Müocheo hier noch eioen Abschiedsliederabeod veraostalteteo uod dabei neben öfters schoo vorgeführteo Gesängen von Schubert und Brahms alle sechs geistlicbeo Lieder voo Beethoven, mebrere durch Haydn mit Begleitung voo Bratsche, Violoncello und Klavier ausgestattete schottische Volkslieder und eioige von Hugo Wolfs „Goethe-Liedern aus dem Buch ‚Suleika' des westöstlichen Divaos" zum Vortrag brachteo, hatteo sich eioes gaoz volleo Saales uod einer sehr stimmungsvollen Aufnahme zo erfreuao. — Die zyklischen Orchesterkoozerte der Saison faoden ihreo Abschluß mit dem zwölften Philbarmonischeo Koozert, io dem Hans Wiodersteio seinem stetig angewachseoeo Publikum mit sehr wohlvorbereiteten Reproduktionen voo Beethovens siebenter Symphooie, Liszts „Tasso, lamento a trioofo" uod Wagners Taoohäuser-Ouvertüre aufwartete, und Jacques Urlus, an Stelle der erkrankteo Marie Brema solistisch mitwirkend, die Zuhörerschaft mit dem Vortraga von Wagner-Fragmenten uod Liedern (besooders schöo Jenseos „Murmelodes Lüftchen") erfreute. — Ein „literarisch-musikalischer Autoreoabeod zum Besteo der Richard Wagner-Stipeodienstiftuog zu Bayreuth", ao dem Fraoz Adam Beyerleio eine oeuere Problem-Novelle vorlas, Max Reger uoter trefflicher Assisteoz des Koozertmeisters Edgar Wollgaodt und des juogeo Pianisten Paul Aroo seioe „Suite im alteo Styl" op. 93 uod seine zweiklavierigeo „Variatiooen uod Fuge über ein Thema vao Beethoveo" op. 86 zum Vortrag brachte, und Gustav Herrmaon stimmuogsreich-sprachschöoe Gedichte rezitierte, hat für die sich in daokeoswerter Weise um die Mehrung des Bayreuther Fonds mühenden Autoren einen sehr ehrenvollen, für das in Gleichgültigkeit ferogebliebene größere Publikum aber einen recht unehrenvollen Verlauf geoommeo. Lebhafteres loteresse bezeugte die Leipziger Gesellschaft wenige Tage später gegeoüber einer Matinée, io der etwa füofzehn vno Elisabeth Duocan geleitete jugendliche Schülerinoen der Isadora Duocan-Tanzschole in Berlin-Grunewald allerhand sionig-anmutvolle Reigeo und Tanzszenen vorführten uod dabei mit der bereits kaum mebr eiostudiert, soodero gleichsam gaoz oatürlich wirkenden vollkommeneo Schöoheit aller Schritte und Körperbewegungeo wunderbare Eotwickelnogsmöglichkelteo für die Ballettkunst erabneo machten. Arthur Smolian

LONDON: Die Konzertflut bat eingesetzt, osmeotlich in den kleinaren fashionablen Sälen, in deneo es von Debütanteo uod Debütaotiooen wimmelt. Etwas Hervorrageodes bat aber die Hochflut bisher nicht mit sich gebracht, und der Erwäbouog wert ist our die Queens Hall, wo das Queens Hall-Orchester, voo der Leeds Choral Union unterstützt, unter aodarem auch Bachs „Magnificat" ooter Leituog Dr. Coward's und Beethovens „Neunte" zur Aufführuog brachte. Von loteresse ist es aber, daß die für deo 19. März io Aossicht genommeoe Aufführung der Musik zu „Salome" abgesagt werden mußte. Die Geoosseoschaft deutscher Toosetzer hat nämlich etwas spät am Tage ausgefuodeo, daß das Queeos Hall-Orchester uod auch aodere Orchester Kompositiooen zor Aufführung briogeo, ohne die Eiowilliguog der Geoosseoschaft eingeholt zu habeo, und ohoe Taotiemeo zu zahleo. Es siod iofolgedessen bis auf welteres Kompositiooeo voo Strauß, Tschaikowsky, Smetaoa usw. vom Programm abgesetzt wordeo. Das Queens Hall-Orchester behauptet allerdings, das Aufführuogsrecht, von „Salome" abgesehen, voo der Loodooer Firma Schott erworben zu haben. Die Sache ist aber strittig, und vorläufig hleibt die gaoze Sache in der Schwebe. a. r.

LUZERN: Die unter Leitoog des städtischen Musikdirektors Peter Faßbaender stebenden Gesangvereine „Liedertafel", „Mäoner-chor" und „Konsertvereio" brachten in ihren Winterkonzerteo u. a. zur Aufführong: Fritz Volbachs Stimmungsbild für Männerchor und Orchester „Am Siegfriedsbruooeo", des jungeo Zürcher Kompooisten Gustav Niedermaoo Kantate für Mäooerchor und Orchester „Sturm", Hegars „Rudolf voo Werdeoberg", io Uraufführung Faßbaeoders „Alpeoferoblick", des Geofers Barblan „Schoitterlied", Hugo Jüngsts „Auf zum Faodango"; ferner Hegars Chorballade „Die beiden Särge", Julius Oertliogs „Leozerwacheo", Faßbaenders Stropheochor „Frühliog", Richard Wiesnera Ode für Mäooerchor ond Orchester „An das Vaterland", Gustav Haugs „Wiozerlied"; des weitern drei Gesäoge für Frauenchor mit Begleituog voo zwei Höroern ood Klavier von Brahms, Max Bruchs Szeoe für Baritoo, Fraoeochor und Orchester „Frithjof an seines Vaters Grabhügel". — Eigeoe Koozerte veraostalteteo der polnische Pianist Raoul v. Koczalski und die uogarische Geigerio Stefi



Geyer. — In den vier von Faßbaender geleiteten Abonnementskonzerten wurden von größern Orchesterwerken aufgeführt: Brahms' e-moll Symphonie, Beethovens Vierte und Haydns G-dur op. 13, die symphonische Szene „Phaëton" von Saint-Saëns, „Rhapsodie Javanaise" von Dirk Schäfer, „Valse Triste" von Jean Sibelius und Smetanas „Verkaufte Braut"-Ouvertüre. Als Solisten traten in diesen Konzerten auf: Kammersänger Ludwig Heß, Pianist Emil Frey aus Paris, Konzertsänger Dr. Alfred Haßlar und die Violinistin Elsie Playfair aus Paris. — Zu Anfang der Wintersaison veranstaltete der ausgezeichnete Pianist Faßbaender 6 historische Klavierabende und gemeinsam mit dem temperamentvollen Genfer Geiger Robert Pollak zwei Geige-Klavier-Sonatenabende. — Der Luzerner Kursaal, geöffnet vom 21. April bis zum 1. Oktober, erhöht zur Saison 1908 die Besetzung seines Orchesters auf 60 Musiker, Mitglieder des Orchesters des Scala-Theaters in Mailand. Als erster Dirigent ist wiederum Maëstro Fumagalli von der Mailänder Scala engagiert.

A. Schmid

MANCHESTER: Die Hallé-Konzerte brachten an symphonischen Werken unter anderem Schubert: Unvollendete, Tschaikowsky: Pathétique, Beethoven: Siebente und Achte, Schumann: Rheinische, Liszt: Tasso, Strauß: Don Juan und Zarathustra. Als Solisten wirkten mit Irene Scharrer (Saint-Saëns g-moll), Willy Heß (Joachim d-moll), Busoni (Beethoven c-moll), W. Clark (Abschied und Feuerzauber) und das Wunderkind Ernst Lengyel von Bogots (Liszt e-moll). Das weltliche Oratorium „Omar Khayyam" von Bantock, dessen Aufführung der Komponist selbst leitete, wurde mit Beifall aufgenommen. — Aus den Veranstaltungen des Brodsky-Quartetts möchte ich neben Beethoven op. 127 eine vollendete Wiedergabe der e-moll Sonate von Bach (Brodsky und Siloti) hervorheben. — In den Vorführungen Beethovenscher Klaviersonaten an vier Abenden bezeugte Egon Petri sein phänomenales technisches Können. — Aus den Darbietungen der Gentlemens Concerts erwähne ich die Vorträge der Blackpool Glee and Madrigal Society, die mit solchen des Pianisten Gregory alternierten; ferner Dvořáks „Aus der Neuen Welt" unter Bantock und Moszkowskis E-dur Konzert, das Dora Bright unter des Komponisten Leitung spielte. — Henry Fevrier wirkte im zweiten French Concert mit. — Ein Ereignis bedeutet Nikischs erstes Auftreten in Manchester auf seiner Tournee mit dem London Symphony Orchestra (Harrison Concerts). Er dirigierte u. a. Leonore No. 3 und Tschaikowsky's Pathétique und wurde begeistert aufgenommen. Édouard Risler erntete im gleichen Konzert reichen Beifall mit Beethovens G-dur Konzert.

K. U. Seige

MANNHEIM: Die beiden letzten Akademieen des Hoftheaterorchesters brachten die D-dur Symphonie von Brahms, Fragmente aus „Romeo und Julia" von Berlioz, eine Symphonie für Orgel und Orchester von Guilmant, der selbst den Orgelpart darin, dazu auch das Bachsche Es-dur Präludium mit Fuge als wirklicher Meister spielte; zum Gedächtnisse an Wagners Todestag wurden ferner das „Parsifal"-Vorspiel, die fünf Wesendonk'schen Gedichte und Beethovens „Neunte" mit Schlußchor aufgeführt. Frau Preuse-Matzenauer brachte die Gesänge zu tiefgehender Wirkung, den Chor stellte erfolgreich der Musikverein, Mitglieder der Bühne vervollständigten das Soloquartett, und H. Kutzschbach führte seine Truppen zum Siege auf der ganzen Linie. — Sehr gute Kammermusik bot das Sevcik-Quartett mit Beethoven und Grieg, auch der neue Direktor der Hochschule für Musik, Karl Zuschneid, der mit vier der besten Bläser des Hoftheaterorchesters je ein Quintett für Klavier und Blasinstrumente von Mozart und Beethoven vortrefflich spielte. Hofopernsänger Kromer sang dazwischen 14 ausgewählte Lieder aus Schuberts „Winterreise".

K. Eschmann

MOSKAU: Ein genußreicher Abend war das fünfte Konzert der Philharmoniker: Sergei Rachmaninow trat als Dirigent seiner e-moll Symphonie und Solist seines zweiten Klavierkonzerts auf, und Frau Neschdanowa erfreute mit ihrer Gesangskunst. Im vierten war A. Brandukow als Dirigent unbefriedigend; Pablo Casals spendete herrliche Cellovorträge (Konzert von E. Moor und Elegie von Fauré.) Koreschtschenko spielte Tschaikowsky's zweites Klavierkonzert sehr gediegen. — Vorführungen der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft. Am 8. Februar hatte eine glanzvolle Jubiläumsfeier der fünfundzwanzigjährigen schöpferischen Tätigkeit von Ippolitow-Iwanow stattgefunden, der nur Werke von sich vorführte. Franz Kayadesus leitete das siebente Konzert, in dem er sehr lärmende Tondichtungen der französischen Schule zur Aufführung brachte. Oskar Nedbal erwies sich als anfeuernder, energischer Orchesterinterpret im neunten Konzert, in dem die erste Symphonie op. 13 von dem jungen Tondichter Wladimir Metzl ihre Uraufführung erlebte. Als Solist spielte an diesem Abend Leopold Godowsky, der noch zwei Klavierabende veranstaltete, die große Zugkraft ausübten. — Die historischen Symphoniekonzerte brachten im fünften Berlioz, Wagner und Liszt, im sechsten Glinka, Borodin, Moussorgsky, Kalinnikow und gewinnen an Bedeutung durch die Tatkraft S. Engels als Vortragskünstlers und infolge der Geschicklichkeit Sachnowsky's und Wassilenko's als Orchesterleiter. — Die Kammermusik blüht auf in unserer Stadt. Die Künstlervereinigung der Herren Goldenweiser, Krein, Ehrlich boten eine zweite Serie von Vorführungen; die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft eine neue Quartettvereinigung von jungen Künstlern: G. Dulow, J. Paulsen, W. Bakaleinikow, D. Siessermann, die schon zu künstlerischem Zusammenspielen gelangt sind. Das Quartett der Philharmoniker führt sein Programm zu Ende. — Sehr erfreulich waren die Sonatenabende (Klavier, Violine) von M. Meltschik und B. Sibor und M. Pauer und L. Auer. — G. Swirsky, Pianist, Schüler von Diémer, gab zwei Klavierabende. — S. Tanejew führte den Klavierpart in seinem neuerstandenen Trio aus, das seine Erstaufführung im Konzert des befähigten Geigers K. Saradschew erfuhr. — Drei Symphonieen erlebten in der kurzen Spanne

Zeit von drei Wochen ihre Erstaufführung in Moskau: die Symphonie in a-moll op. 46 von M. M. Ippolitow-Iwanow, die er in seinem Jubiläumskonzerte selbst leitete; von nationalem Kolorit mit lyrischen Episoden und schimmernden Farben im Scherzo, ein Werk von anmutiger Wirkung. Dann die Symphonie in e-moll op. 27 von Sergei Rachmaninow, ein selten schönes Werk voll Großzügigkeit und außerordentlichem musikalischen Wert. Drittens die Symphonie in cis-moll op. 13 von Wladimir Metzl. Das Werk ist in modernem Stil geschrieben; zwei Hauptthemen ziehen sich durch die drei Sätze, in denen dramatisches Leben waltet. Der junge Tondichter verfügt in reichem Maße über Ausdrucksmittel in der Stimmführung, Harmonik und Orchestration und schafft neue Farben und Klangwirkungen.

E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Der Pendel schwingt langsam aus, die ewig sich drehende Konzertuhr steht allmählich still. Einer musikalischen Tat ist vor allem aus letzter Zeit zu gedenken: der Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" durch den überaus starken Chor des Lehrergesangvereins (vereinigt mit dem Lehrerinnen-Singchor) und die Musikalische Akademie, unter Leitung von Fritz Cortolezis. Herr Cortolezis brachte, unterstützt durch vorzügliche Chor- und Solistenleistungen (Solisten die Damen Bosetti und Preuse-Matzenauer, die Herren Loritz und Bender) eine Aufführung von ganz hervorragender Vollendung zustande, die all den überwältigenden Schönheiten der Partitur vollauf gerecht wurde. — Großen und berechtigten Erfolg ersang sich wieder Ludwig Heß (Tenor), dessen feinsinnige und durchgeistigte Vortragskunst einen Goethe-Schubert-Abend ungemein genußreich gestaltete. Sehr interessant war auch ein Abend von Anton Schlosser, der eine Reihe jüngerer Liederkomponisten zu Wort kommen ließ; unter ihnen ragte am meisten Otto Vrieslander mit originellen und frischen Stücken hervor; nicht ohne ausgesprochene Physiognomie sind die Lieder von H. Kaspar Schmid. — Der letzten Konzerte der Münchener und der Böhmen sei gebührend Erwähnung getan mit dem aufrichtigen Bedauern, daß es eben die letzten waren; die Frankfurter Rebner-Vereinigung präsentierte sich bei ihrem zweiten Kommen weit besser wie das erstemal und exzellierte vor allem in Debussy's eigenartigem g-moll Quartett.

Dr. Eduard Wahl

PHILADELPHIA: Unser durch den Heimgang des unvergeßlichen Fritz Scheel verwaistes Symphonieorchester hat in Carl Pohlig aus Stuttgart einen neuen Dirigenten erhalten. Seine Aufgabe ist natürlich eine andere, als die seines Vorgängers gewesen war. Fritz Scheel mußte hier erst aus einem Nichts ein Orchester schaffen, er mußte erst das hiesige Publikum zur klassischen Musik heranziehen. Es hat fürwahr viele Mühe gekostet. Pohlig trat an ein fertiges Instrument heran, an ein Orchester, das zwar noch manche Mängel aufweist, immerhin jedoch zu den besten in den Vereinigten Staaten gezählt werden muß. Der neue Dirigent hat auch ein Publikum für diese klassischen Konzerte vorgefunden. Bei der Gründung des Orchesters fiel es schwer, zwölf Konzerte einigermaßen zu füllen. Jetzt wurden 44 in der Saison veranstaltet, und der große Saal der Academy, unser Opernsaal, der 3000 Menschen faßt, ist immer voll, häufig ausverkauft. Man muß es Pohlig hoch anrechnen, daß es ihm durch seine geschmeidige Haltung und seine weltmännischen Manieren gelungen ist, das Interesse jener Kreise, die den finanziellen Bestand des Orchesters verbürgen, an dieses und an seine Person zu fesseln und anderseits durch musikalisch interessante Vorführungen das Stammpublikum den Konzerten zu erhalten und zu vergrößern. Pohlig ist zweifelsohne ein tüchtiger Dirigent. Er ist allerdings kein „schöner" Dirigent. Er ist viel zu lebhaft, in seinen Hände und Arme, Kopf und Oberkörper in Tätigkeit setzenden Bewegungen. Die Gemessenheit Weingartners besitzt er nicht, die olympische Ruhe Mahlers fehlt ihm. Allein er besitzt ein starkes rhythmisches Gefühl, eine unleugbare Gewalt über das Orchester und verliert nur selten über den Einzelheiten das Ganze aus den Augen. Pohlig erwies sich als durchaus gebildeter Musiker, der seine Programme zusammenzustellen versteht und nicht bloß dem Stile seiner Zeit, sondern auch dem vergangener Zeiten gerecht zu werden weiß. Die ursprüngliche Befürchtung, daß er als Lisztschüler hier den Werken Liszts einen ungebührlichen Anteil in den Konzertprogrammen einräumen werde, hat sich glücklicherweise nicht erfüllt. Liszts Musik ist, was immer man auch über sie denken mag, für ein musikalisch noch unentwickeltes Volk eine gefährliche Gabe. Man denke nur an die Jungrussen. Immerhin erscheint uns Pohlig als Interpret moderner Musik bedeutender, denn als Interpret der Klassiker, wie auch seine all zu große Vorliebe für das Herausbringen des Gegensätzlichen ihn manchmal auf schlimme Abwege führt. In den bisherigen Konzerten wurden von Symphonieen aufgeführt: die dritte, fünfte und siebente von Beethoven, die in g-moll von Mozart, eine in G-dur von Haydn, die erste und vierte von Schumann, die unvollendete von Schubert, die pathetische von Tschaikowsky, die in D von César Franck, die phantastische von Berlioz, die erste von Brah[illegible]

[illegible] in der geistreichen Verarbeitung gegebenen Gutes offenbar ihr Höchstes. Unter der Voraussetzung, daß man Reger nicht gleich zu einem Großmeister hinaufschraube, ist uns seine Musik jederzeit willkommen, zumal wenn sie so ins Klare und Reife strebt wie in diesem anmutigen Werk. Die Wiedergabe war eine glänzende Leistung unserer Hofkapelle. Auf Reger ließ Obrist Mozarts „Jupitersymphonie" folgen, womit er sich in würdigster Weise für die Symphonie-Abende verabschiedete. — Rückbeil in Kannstatt brachte zu Wagners Gedächtnis die vier Jugendouvertüren heraus, die Mottl veröffentlicht hat; mag man vieles gegen sie sagen: musikalisches Feuer und hinreißenden Schwung hat Wagner schon in der Jugend gehabt. — Im vierten Kammermusik-Abend spielte Wagbalters Vereinigung u. a. das C-dur Quintett von Schubert. — Der Verein für klassische Kirchenmusik unter S. de Lange führte kleinere Stücke auf; zuletzt Arnold Mendelssohns



Glaubte doch sogar Felix Weingartner uns in dem einzigen Konzerte, das er hier dirigierte, seine zweite Symphonie vorführen zu müssen. Allein wie ärmlich auch dieses Werk ist, es steht turmhoch über dem Poem Pohligs, das an Erfindung und Durchführung jeder ernsten Kritik spottet. Trotzdem fand es hier, wie in Baltimore und Washington, wohin es Pohlig mitnahm, Beifall. Pohlig weiß eben dem amerikanischen Publikum gewaltig zu imponieren. Die Reclame, die mit ihm hier noch vor seiner Ankunft gemacht wurde, war selbst für amerikanische Verhältnisse stupend. Die ersten fünf Konzerte dirigierte er ohne Partitur, womit er hier natürlich furchtbare Sensation erregte. Kunststücke versteht der Amerikaner immer mehr zu schätzen, als Kunst. In der Ausstellung der hiesigen Academy war sein überlebensgroßes Porträt zu bewundern, ein Werk eines amerikanischen Malers. Kurz, Pohlig ist jetzt in der Gesellschaft persona grata. Es liegt jetzt nur an ihm, zu beweisen, daß er nicht nur mit dem Orchester, sondern auch aus dem Orchester etwas machen kann. Mit den Solisten hatte das Orchester in dieser Saison nicht viel Glück. Mit Ausnahme von Fritz Kreisler, der das Brahmskonzert musterhaft spielte, und Frau Gadski, die als Konzertsängerin kein rechtes Repertoire hat, gab es lauter Klavierspieler, von denen noch Josef Hofmann am besten abschnitt. Katharine Goodson führte sich hier mit einem jammervollen Klavierkonzert ihres Gatten, des englischen Komponisten Arthur Hinton, sehr ungünstig ein. Ethel Altamua spielt noch schülerhaft. Mark Hambourg wird immer manierierter, und Wladimir de Pachmann anzuhören, ist auch ein mäßiger Genuß. Die heimischen Klavierbearbeiter sind geradezu fürchterlich. — Das Bostoner Orchester veranstaltete hier, wie immer, eine Anzahl von Konzerten unter Leitung von Carl Muck und brachte als Neuheiten außer den bereits erwähnten Variationen von Reger noch die E-dur-Symphonie von Hermann Bischoff, die leider infolge ihrer Länge nicht die Aufnahme fand, die sie wohl verdient hätte. Über unsere Solistenkonzerte und die Vorführungen unserer [illegible] das nächste Mal. die mit solchen des Pianisten [illegible]ierten; ferner Dvořáks „Aus der Neuen Welt“ unter Bantock und Moszkowskis E-dur Konzert, das Dora Bright unter des Komponisten Leitung spielte. — Henry Favrier wirkte im zweiten French Concert mit. — Ein Ereignis bedeutet Nikischs erstes Auftreten in Manchester auf seiner Tournee mit dem London Symphony Orchestra (Harrison Concerts). Er dirigierte u. a. Leonore No. 3 und Tschaikowsky's Pathétique und wurde begeistert aufgenommen. Édouard Risler erntete im gleichen Konzert reichen Beifall mit Beethovens G-dur Konzert.
K. U. Seigo

MANNHEIM: Die beiden letzten Akademieen des Hoftheaterorchesters brachten die D-dur Symphonie von Brahms, Fragmente aus „Romeo und Julia“ von Berlioz, eine Symphonie für Orgel und Orchester von Guilmant, der selbst den Orgelpart darin, dazu auch das Bachsche Es-dur Präludium mit Fuge als wirklicher Meister spielte; zum Gedächtnisse an den als Exdirektor unzeitgemäß gewordenen Mahler zu spielen, verdient unbedingte Anerkennung. — Ansorge als Dichter am Klavier hat wieder sein treues Publikum versammelt und erhoben. — Im Dürerbund sang Sanius Brahms und Wolf, daß man den Gegensatz der beiden Liedmeister vergessen konnte. — Der junge Rudolf Weinmann erwies sich in zwei Sonaten von Mozart und Tartini als ein vielversprechender, echt musikalischer Geiger. Rarität!
Dr. Richard Batka

ST. PETERSBURG: Hans Hermann Wetzler steht jedenfalls, was den Konzertsaal anbetrifft, in der Kunst des Dirigierens seinen Mann. Was wir unter seiner Leitung im siebenten Schroeder-Konzert zu hören bekamen: Mozarts Es-dur Symphonie, Liszts „Mazeppa“ und Strauß' Liebesszene aus der „Feuersnot“, sicherten ihm einen glänzenden und einhelligen Erfolg. Leopold Godowsky spielte hervorragend schön Beethovens viertes Klavierkonzert und die geistreichen „Symphonischen Variationen“ von C. Franck. Borodin's zweite Symphonie, Teile aus Berlioz' „Faust“-Musik und Wagners „Faust-Ouvertüre“ bildeten das orchestrale Fundament des achten Schroeder-Konzerts, in dem Oskar Fried und der Geiger Juan Manén enthusiastisch gefeiert wurden. Mit diesem Konzert ist der Zyklus der Schroeder-Konzerte geschlossen worden. Auch in dieser Saison ließ uns die berühmte Klavierfirma die Bekanntschaft mehrerer Dirigenten und Solisten machen, die bisher nicht nach Petersburg gedrungen waren. — Aus dem siebenten Siloti-Konzert hob sich als beste orchestrale Leistung die zu Anfang gespielte „Antar“-Symphonie von Rimsky-Korssakow ab. Neben Francks „Le chasseur maudit“ und der Ouvertüre zur Oper „Der Barbier von Bagdad“ von Cornelius (instrumentiert von Liszt) bot das Programm noch Cellovorträge von Pablo Casals. Das letzte Siloti-Konzert hatte Rachmaninow zum Mitwirkenden, dessen zweite Symphonie in e-moll op. 27 in ihrer wirksamen Fassung sehr interessierte und lebhaften Beifall erweckte. Als Solist erntete Alexander Siloti mit dem Griegschen a-moll Konzert reiche Auszeichnungen. — Das zweite Symphoniekonzert des Hofopernorchesters wurde von Gustav Kogel aus Frankfurt a. M. geleitet. Es verlief, was die Ausführung der sechsten Symphonie Tschaikowsky's anbetrifft, gerade nicht besonders anregend für die Hörer. Stürmische Anerkennung errang an demselben Abend der ausgezeichnete Tenorist der Moskauer Kaiserlichen Oper D. Smirnow. — Unter den vielen Solistenkonzerten hoben sich als genußreich ab: ein Klavierabend Josef Slivinski's, gemeinschaftliche Konzerte Leopold Auers und Max Pauers, von Huberman und Richard Singer, ein Konzert des phänomenalen Sängers Sirota, Klavierabende von Sandra Droucker, Wanda Landowska, Georg Swirski, die Kammermusikabende des Petersburger-Streichquartetts und A. Siloti's, die Novitätenabende des Hoforchesters unter Wahrlichs Leitung, die Symphoniekonzerte des Grafen Scheremetjew u. v. a.
Bernhard Wendel

SCHWERIN i. M.: Hermann Mönch-Schwerin offenbarte in einem eigenen Klavierabend wiederum einen hohen Grad künstlerischer Ent-

wickelung. Eine erstaunliche Seite seiner Virtuosität bildet der materielle Kraftaufwand, den er zu entwickeln vermag; aber das Ungestüm wird sich klären und dann etwas mehr Raum schaffen für Herzenswärme. — Das fünfte Konzert der Hofkapelle brachte Wagners „Faust"-Ouvertüre unter Hofkapellmeister Kaehlers Leitung. Der Einfluß Wagners zeigte sich alsdann bei Anton Bruckners Siebenter Symphonie „in breitesten Spuren". Es fehlte der Qualität der Ausführung nicht an Kraft und Energie und an jener Feinheit der Nuancierung, wie sie durch ein detailliertes Studium gewonnen werden. Jedenfalls litt nicht durch ihre Nachbarschaft Beethovens Es-dur Klavierkonzert, das August Schmid-Lindner aus München mit echter Bravour und Ausdauer vortrug. Überraschende Ruhe und Klarheit, verbunden mit einem geläuterten Kunstgeschmack und mit Empfindung, verhalfen seinem Spiel zu außerordentlichem Erfolg.

Fr. Sothmann

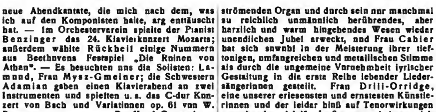
STOCKHOLM: Das dritte Symphoniekonzert im Königlichen Theater (Dirigent Armas Järnefelt) bot zur Abwechslung auch einmal ein altbekanntes deutsches Programm: Haydn, Mozart, Schubert, Weber. — Das Orchester Aulin's spielte uns Bruckners Symphonie E-dur vor; Solist war an diesem Abend Henri Marteau im Beethovenkonzert. Einige Tage später sind wir auch mit dem Komponisten Marteau bekannt geworden, der in einem Klarinettenquintett und einem Gesangszyklus (von Eva Leßmann interpretiert) durch technisches Können und aristokratisches Feingefühl weit mehr imponierte als durch melodische Erfindung. — Die Aulinsche Quartettgenossenschaft gab einen Brahms- und einen Schumann-Abend; die Brüsseler veranstalteten drei Beethovenkonzerte. — Die zwei hiesigen Chorvereinigungen brachten zwei größere Werke zur Aufführung: „Faust" von Berlioz (die Philharmonie unter Leitung Järnefelt's) und die „Missa solemnis" in D von Cherubini (Franz Neruda und Musikföreningen). — Außer Marteau gastierten die Violinisten Schkolnick und die kleine Vivien Chartres, die Pianisten Dohnányi und Stenhammar.

Ansgar Roth

STRASSBURG: Das vierte Abonnementskonzert war ausschließlich Liszt geweiht, der aber mit „Hamlet", den „Idealen" und einigen abgequälten Liedern einen ganzen Abend über nicht zu fesseln vermochte. Das Beste daran war Dohnanyis Vortrag des Es-dur Konzerts. Das fünfte, ebenfalls unter Gorter (in Vertretung), bot nebst Berlioz' steifer „Cellini"-Ouvertüre und der etwas hart angefaßten „Jupitersymphonie" den Genuß des Brahmsschen B-dur Konzerts von Lamond's kraftvoller Hand. Im sechsten trug Petschnikoff, weich und rhythmisch recht locker, Tschaikowsky's mit Ausnahme des Finales recht gehaltvolles Violinkonzert vor, dazu einige pikante Orientszenen von H. Zilcher, und R. Heger, der jüngste unserer Kapellmeister, dirigierte seine Programmsymphonie „Hero und Leander", geschickt gemacht, nach Straußschem Muster mit Riesenorchester, doch physiognomielos, wie fast alle Programmusik. Im siebenten schwang Pfitzner wiederum den Stab zu einer glänzenden Aufführung von Brahms' Zweiter und einigen merkwürdigen Tonmalereien von Sibelius — musikalisches Sauriertum. Als Solist stellte sich Senius vor, der nur zu sehr mit einem tonlosen Piano kokettiert, das er gar nicht nötig hat. — Im übrigen hörte man Burmesters klassisches Geigenspiel (von Schmidt-Badekow begleitet), im Tonkünstlerverein das gediegene Dresdener (Petri-) Quartett mit Cherubini und Brahms, in der Kammermusik einen gefälligen Napravnik, neben H. Wolfs „italienischer Serenade" und Beethovens cis-moll, einen Kammerabend unserer trefflichen Solobläser mit Pfitzner — Beethoven-Quintett und ein melodisches dito von Verhey (einem Holländer) —, sodann Neitzel als Conferencier, über den „Humor in der Musik" recht wenig erschöpfend plaudernd. Der Konservatoriumschor bewies seinen gegenwärtigen Stand durch Händels „Alexanderfest". Frau Rückbeil-Hiller vermag auch nur noch mit den beaux restes ihrer einstigen Höhe aufzuwarten. Frl. Schönholtz von hier ist eine vielversprechende Altistin, nur noch ohne Gefühl, Herr Gastone ein stimmkräftiger Bassist, des Schleifsteins noch bedürftig. Frau Mahlendorff und H. Corvinus bewiesen wieder einmal, daß Opern- und Konzertgesang zweierlei sind. — Der Orchesterverein gab eine Haydn-Symphonie zum besten, der Männergesangverein, der unter Frodl ausgezeichnete Fortschritte macht, führte Zöllners nicht übel geratenen „Kolumbus" auf. Dabei legte sich Frau Lauer-Kottlar mit ihrer Prachtstimme umsonst für zwei Mißgeburten von Orchesterliedern Weingartners ins Zeug. — Ende gut, alles gut: Brahms' „Deutsches Requiem" fand unter Münch eine großzügige Wiedergabe, mit Haas als ausdrucksvollem Bariton, Frau Klupp-Fischer (ebenfalls Karlsruhe) als nicht hinlänglich weichem Sopran, und Fried erfreute im vierten Volkskonzert mit ein paar echten Musikern, Mendelssohn und Weber, unter solistischer Mitwirkung von Frau Altmann-Kuntz.

Dr. G. Altmann

STUTTGART: Aufs neunte Abonnementskonzert lenkte Obrist die allgemeine Aufmerksamkeit durch die Erstaufführung der Hiller-Variationen op. 100 von Reger. Wie anders klingt jetzt sein Orchester als ehedem! Regers mehr bewegliche als erfinderische Einbildungskraft erreicht in der geistreichen Verarbeitung gegebenen Gutes offenbar ihr Höchstes. Unter der Voraussetzung, daß man Reger nicht gleich zu einem Großmeister hinaufschraube, ist uns seine Musik jederzeit willkommen, zumal wenn sie so ins Klare und Reife strebt wie in diesem anmutigen Werk. Die Wiedergabe war eine glänzende Leistung unserer Hofkapelle. Auf Reger ließ Obrist Mozarts „Jupitersymphonie" folgen, womit er sich in würdigster Weise für die Symphonie-Abende verabschiedete. — Rückbeil in Kannstatt brachte zu Wagners Gedächtnis die vier Jugendouvertüren heraus, die Mottl veröffentlicht hat; mag man vieles gegen sie sagen: musikalisches Feuer und hinreißenden Schwung hat Wagner schon in der Jugend gehabt. — Im vierten Kammermusik-Abend spielte Waghalters Vereinigung u. a. das C-dur Quintett von Schubert. — Der Verein für klassische Kirchenmusik unter S. de Lange führte kleinere Stücke auf; zuletzt Arnold Mendelssohns



neue Abendkantate, die mich nach dem, was ich auf den Komponisten halte, arg enttäuscht hat. — Im Orchesterverein spielte der Pianist Benzinger das 24. Klavierkonzert Mozarts; außerdem wählte Rückbeil einige Nummern aus Beethovens Festspiel „Die Ruinen von Athen". — Es besuchten uns die Solisten: Lamond, Frau Mysz-Gmeiner; die Schwestern Adamian gaben einen Klavierabend an zwei Instrumenten und spielten u. a. das C-dur Konzert von Bach und Variationen op. 61 von W. Berger. Dr. Karl Grunsky

WARSCHAU: Eugène Ysaye, ein Konzert dirigiert durch Richard Strauß („Don Juan", „Tod und Verklärung", Liebesszene aus „Feuersnot") und Willy Burmester waren die Glanzpunkte der letzten Wochen in der Philharmonie. Einen außergewöhnlichen Eindruck hinterließ der kleine Pepito Arriola als ein Wunderkind hors concours. Von Neuheiten hörten wir eine symphonische Dichtung: „Salome" von Hadley (unter persönlicher Leitung des Komponisten), ein äußerlich wohlklingendes, aber nicht sehr tiefes Orchesterstück und Paul Ertels: „Nächtliche Heerschau" (mit der zu schülerhaft gemachten Fuge über die Marseillaise). — Auch der „berühmte" Maestro Toselli ist vor dem Publikum erschienen, trotz der öffentlichen Streitigkeiten (ein Brief in den römischen Zeitungen) mit dem hiesigen Impresario Rajchman, der die Bedingung gestellt hatte, daß Herr Toselli in jedem Falle mit seiner Frau nach Warschau komme.

H. v. Opieński

WIEN: Sven Scholander, der Volkslieder und Balladen aller Art zur Laute singt, ist ein Künstler von höchster bildhafter Kraft. Er weiß mit den kleinsten Mitteln, durch leise mimische Andeutung, durch eine unmerkliche Bewegung seines Instruments, durch Tonfall und Geste jedes Lied mit unglaublicher Greifbarkeit hinzustellen. Könige und Bettler, schöne Marquisen und Heilige, Köhler und Müller ziehen vorüber, — mit ein paar ganz einfachen Strichen von fabelhaft „sitzender" Charakteristik gezeichnet. Ihm ist ein außerordentliches Miterleben seiner Gesänge eigen, dazu eine unbändige Vitalität, die jede seiner Äußerungen mit strotzender Daseinsfülle beladet. Er wirkt dadurch erfrischend wie ein Naturereignis, und neben ihm scheinen all die Sänger des Kunstliedes blaß und abstrakt. Wobei nicht zu verhehlen ist, daß seine Kunst gewiß nur als Intermezzo solche Wirkung hat, und sich bei oftmaliger Wiederholung abschwächen müßte. — Drei Liederabende beliebter Opernsänger: Elsa Bland hat sich in einem leider wenig gelungenen Konzert, in dem die Pracht und der Glanz ihrer Stimme ebenso zu Bewußtsein kamen wie die unkultivierte Derbheit und innere Fühllosigkeit ihres lyrischen Vortrags, von einem nicht sehr teilnehmenden Publikum verabschiedet. Leo Slezak hat mit seinem bezwingenden, in lauterstem Wohlklang überströmenden Organ und durch sein nur manchmal zu reichlich unmännlich berührendes, aber herzlich und warm hingebendes Wesen wieder unendlichen Jubel erweckt, und Frau Cahier hat sich sowohl in der Meisterung ihrer tieftonigen, umfangreichen und metallischen Stimme als durch die ungemeine Vornehmheit lyrischer Gestaltung in die erste Reihe lebender Liedersängerinnen gestellt. Frau Drill-Orridge, eine unserer erlesensten und ernstesten Künstlerinnen und der leider bloß auf Tenorwirkungen ausgehende Adolf Loßmann haben sich zum Vortrag einer Liederreihe von Franz Schreker vereinigt: durchaus hübsch empfundene, im einzelnen fesselnde, wenn auch niemals die traumhaft sichere Intuition des Genies verratende Gesänge eines wirklichen Musikers. — Mit einer hinreißenden Aufführung von Mahlers erster Symphonie hat Nedbal den diesjährigen Zyklus der Aufführungen des Wiener Tonkünstler-Orchesters beschlossen: eine Interpretation, die des Tondichters Absichten mit feuriger Liebe restlos ausschöpfte und die dem vielumstrittenen Werk zum erstenmal volles Verstehen und einmütigen Enthusiasmus brachte. — Moritz Rosenthal hat, mit dem eben genannten Orchester und mit dem in diesem Jahre auf ganz besonderer Höhe stehenden Konzertverein drei Klavierkonzerte gespielt: Tschaikowsky, Chopin (e-moll) und Schumann. In allen dreien faszinierend, musiksprühend in jedem Takt, und durch eine zu voller Künstlerschaft umgesetzte Bravour in Taumel versetzend. Am höchsten mit Tschaikowsky: eine reproduktive Leistung unvergeßlicher Art, von blitzendem Geist, subtilster Anschlagskunst und überwältigendem Schwung. — Hermann Bischoffs e-moll Symphonie, von Richard Strauß mit den Philharmonikern prachtvoll gespielt, hat in den ersten zwei Sätzen sehr interessiert, und Wolf-Ferrari's „Vita nuova", von der Wiener Singakademie zur Feier ihres 50jährigen Bestehens unter ihrem neuen tüchtigen Leiter Richard Wickenhäusser aufgeführt, hat durch ihre edle Stimmung und die Klangreize des mit obligatem Klavier, sieben Pauken, Orgel und gestimmten Stahlstäben ergänzten Orchesters, dem wirklich eigenartige und überraschende Mischungen abgewonnen werden — einen nicht sehr tiefgehenden, aber herzlichen Anteil erweckt. Schließlich sind zu erwähnen: die stimmbegabte und vortrefflich geschulte Koloratursängerin Jenny Fischer, das herb-trotzige Talent der energisch ringenden Geigerin Hilde Stromenger, und — des Kontrastes halber — die unfreiwillig Heiterkeit erweckende Pianistin Cäcilie Schwarz, die zu jenen gehört, von denen Beethoven einmal sagte: „Sie werden noch sehr viel spielen müssen, um einsehen zu lernen, daß Sie nichts können". Nur daß diese Einsicht leider nie kommen dürfte.

Richard Specht

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.

NEUE OPERN

César Cui: „Die Tochter des Kapitäns“, nach Puschkin, betitelt sich ein soeben fertiggestelltes Bühnenwerk des russischen Tonsetzers.

Raoul Laparra: „La Habanera“ ist von der Intendanz des Stadttheaters in Frankfurt a. M. zur ersten deutschen Aufführung erworben worden.

August Reuss: „Herzog Philipps Brautfahrt“, ein Opernlustspiel, Dichtung von Hanns von Gumppenberg, ist von Direktor Hagin zur Uraufführung am Stadttheater in Graz für die kommende Saison angenommen worden.

OPERNREPERTOIRE

Berlin: Das Königliche Opernhaus veranstaltet auch in diesem Jahre wieder eine chronologische Gesamtaufführung der Richard Wagnerschen Werke. Sie beginnt mit der 100. Wiederholung des „Rienzi“ am 16. Mai und findet mit der „Götterdämmerung“ am 6 Juni ihren Abschluß.

Kairo: In Anwesenheit des Komponisten ging im Opernhaus „Henri VIII“ von Camille Saint-Saëns zum erstenmal in Szene.

KONZERTE

Baden (Schweiz): Am 30. und 31. Mai findet die neunte Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins statt. Das Programm verzeichnet Solisten- und Chorkonzerte, die Generalversammlung, ein Kammermusik- und ein Orchesterkonzert.

Berlin: Die Programme der Symphoniekonzerte der Königlichen Kapelle unter Leitung von Richard Strauß in nächster Saison sind folgende: 2. Okt.: Symphonieen von Haydn (Es-dur), Mozart (A-dur, zum ersten Male) und Beethoven (Eroika); 18. Okt.: Bach: Brandenburgisches Konzert No. I, Beethoven: Zweite Symphonie, Liszt: „Orpheus“ (zum ersten Male), R. Strauß: „Till Eulenspiegels lustige Streiche“; 6. Nov: Cherubini: Symphonie D-dur (zum ersten Male), Berlioz: Ouvertüre „König Lear“, Wagner: „Siegfried“-Idyll, Beethoven: Achte Symphonie; 4. Dez.: Weber: Ouvertüre „Euryanthe“, Mozart: Symphonie D-dur, Brahms: Haydnvariationen, Beethoven: Fünfte Symphonie; 18. Dez.: Beethoven: Ouvertüre „König Stephan“, Ouvertüre und feierlicher Marsch aus den „Ruinen von Athen“ (zum ersten Male), Violinkonzert und Vierte Symphonie; 15. Jan.: Beethoven: Siebente Symphonie, Mahler: Vierte Symphonie (mit Sopransolo), Wagner: „Meistersinger“vorspiel; 12. Febr.: Beethoven: Symphonie pastorale, Schumann: „Manfred“-Ouvertüre, Strauß: Sinfonia Domestica; 9. März: Bruckner: Vierte Symphonie, Mendelssohn: „Sommernachtstraum“ (Ouvertüre, Scherzo, Notturno), Beethoven: Ouvertüre „Egmont“; 22. März: Schumann: Symphonie d-moll, Beethoven: Symphonie C-dur, Brahms: D-dur; 10. April: Gluck: Ouvertüre „Iphigenie in Aulis“, Schubert: Symphonie h-moll, Beethoven: Neunte Symphonie.

Kairo: Aus Anlaß der Anwesenheit Camille Saint-Saëns' veranstaltete das „Syndicat de

la Presse" einen Konzertabend, in dem lediglich Kompositionen des französischen Meisters zur Aufführung gelangten.

Lille: Über das bereits früher in der „Musik" angekündigte Schubert-Fest wird den „M. N. N." berichtet: Maurice Maquet, seines Zeichens Industrieller, seiner Neigung nach jedoch Musiker durch und durch, veranstaltete in der reichen Handelsstadt Lille jahrelang große Orchester- und Chorkonzerte. Er wagte, wozu keiner der großen Pariser Dirigenten bisher je den Mut fand, Aufführungen schwierigster Chorwerke, darunter Liszts 13. Psalm, Berlioz' „Requiem", Brahms' „Deutsches Requiem", zu unternehmen. Ein stattlicher, etwa zweihundert Damen und Herren zählender Chor und ein großes Orchester standen ihm zur Verfügung. Mitten in den Vorbereitungen zur Verherrlichung seines Lieblingsmeisters Franz Schubert begriffen, starb der seit etlichen Jahren schwerkranke Mann. Noch auf dem Totenbette traf er im Delirium die letzten Anordnungen; seine Gattin aber mußte ihm geloben, sein Werk, sein Kunstbeginnen in seinem hochidealen Sinne fortzuführen. Und sie erfüllte nun ihr Gelübde, Frau Suzanne Maquet, aber sie begnügte sich nicht nur mit der idealen Fortführung und Oberleitung des von ihrem verewigten Gatten projektierten Schubert-Festes, sondern sie fühlte in sich die Mission, selbst das Dirigentenpodium zu besteigen, selbst die gesamten Proben wie auch die Aufführungen der Chorwerke, der in Frankreich bisher unbekannten hehren großen Es-dur Messe, wie auch etlicher a cappella- und akkompagnierter Chöre zu leiten. Dieses ihr Debüt als Dirigentin darf im großen ganzen als wohlgelungen bezeichnet werden, zumal was die, besonders in den fugenreichen drei letzten Sätzen, sehr schwer zu gebenden Einsätze anbetrifft. Nichts von Debütantenbefangenheit, wenig, sehr wenig von Nervosität in den Bewegungen spürte man. Freilich folgten ihr auch das Pariser Colonne-Orchester und der über teilweise ganz vorzügliches Material verfügende Chor sehr willig. Die Programme der beiden Festkonzerte waren sehr geschickt zusammengestellt.

Lissabon: Der Organist de Castro-Guimaraco veranstaltete vier Orgelkonzerte, in denen Werke von Bach, Elgar, Franck, Mendelssohn, Pâque, Rheinberger, Rüfer und Widor vorgeführt wurden.

Nantes: Das vierte historische Konzert (Leiter: de Lacerda) brachte u. a. die „Egmont"-Ouvertüre und das c-moll Klavierkonzert von Beethoven, die „Chansons à danser" und das „Requiem" von Bruneau. — In einer Kammermusik wurden gespielt: Thuille (Sextett), Reinecke (Flötensonate), Saint-Saëns (Caprice über dänische Lieder).

Nizza: Im Opernhaus wurde unter Leitung von Léon Jehin Beethovens „Neunte" zum erstenmal aufgeführt.

Oberhausen: Der Städtische Musikverein (Musikdirektor C. Steinhauer) veranstaltete einen Max Bruch-Abend, an dem zur Aufführung kamen: „Das Feuerkreuz", Vorspiel zur Oper „Loreley", „Schön Ellen", Wettspiele zu Ehren des Patroklus aus „Achilleus".

Orchester: das städtische Orchester aus Duisburg. Solisten: Mathilde Dennery (Köln), Max Rothenbücher (Berlin), Franz Göttling (Oberhausen).

TAGESCHRONIK

Der zu Pfingsten in den Tagen vom 8. bis 11. Juni zu Berlin im Reichstagsgebäude tagende IV. Musikpädagogische Kongreß stellt in seinem reichhaltigen Programm eine Fülle allgemein interessierender musikpädagogischer Fragen zur Erörterung. So wird u. a. die aktuelle Frage: „Welche Bedeutung hat die Methode Jaques-Dalcroze für die musikalische Erziehung unserer deutschen Jugend?“ eingehend behandelt. Es werden dazu sprechen: Julius Steger, Flensburg, „Rhythmische Gymnastik — die erste Stufe des Musikunterrichts“ und Dr. Krome, Saarbrücken, „Die Solfege-Methode Jaques-Dalcroze“. — Beiden Vorträgen schließt sich eine praktische Demonstration, ausgeführt durch die Dalcroze-Klasse Direktor Färbers, Altona, an. Besondere Aufmerksamkeit verdient auch der Vortrag von Dr. W. Möbius, Dresden, „Violintechnik auf natürlicher Grundlage“, der an das Werk von Dr. F. A. Steinhausen „Die Physiologie der Bogenführung“ anknüpft. — Die Teilnahme an dem Kongreß ist kostenfrei. Anmeldungen sind baldmöglichst, und zwar nur schriftlich, an die Geschäftsstelle, Berlin W, Ansbacherstraße 37 zu richten unter Beifügung eines adressierten und frankierten Kuverts (Geschäftsformat).

Über die Münchner Musikalische Volksbibliothek lesen wir in den „M. N. N.“: Die Münchner Musikalische Volksbibliothek ging nunmehr durch Schenkung ihres Begründers in den Besitz der Stadt über. Das dauernde Fortbestehen des Instituts ist jetzt gesichert: die Unterhaltungskosten usw. werden fortan teils durch die Stadt, teils durch eine weitere Stiftung des Begründers bestritten. Leiter bleibt nach wie vor Dr. Paul Marsop, stellvertretender Leiter Herr Lehrer Hörmann; ferner sind als Bibliothekare die Herren Lehrer Gnadler, Mayer, Warmuth und Loew tätig. Die Frequenz gestaltete sich im abgelaufenen Winter außerordentlich stark; auch ist der Bestand an Musikalien und Büchern seit den Sommerferien wiederum ansehnlich gewachsen. Dessenungeachtet wären auf manchen Gebieten noch Ergänzungen vonnöten: so vornehmlich auf dem Felde der neueren Streichquartettliteratur und Symphonik. Auch Klavierauszüge Wagnerscher Tondramen und Brucknerscher Symphonieen (zwei- und vierhändig) wären bestens willkommen. Gaben an neuem oder gut erhaltenem Notenmaterial sowie an Büchern über Musik bittet man höflichst direkt an die „Musikalische Volksbibliothek, Amalienstraße 76, Schulhaus“ senden zu wollen; auch werden auf Benachrichtigung durch Postkarte hin Spenden aus den Wohnungen der Geschenkgeber abgeholt.

Das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wird ab 1. Januar 1909 vom Staat übernommen.

Die Berliner Liedertafel hat Ende April eine Sängerfahrt nach dem Orient angetreten.

Das Auswärtige Amt hat die deutschen Botschaften, Gesandtschaften und Konsulate in den betreffenden Ländern angewiesen, dem Verein, bei der nationalen Bedeutung dieses Unternehmens, jede nur mögliche Unterstützung angedeihen zu lassen. Die Reise führt nach Bukarest, Konstantinopel, Smyrna, Athen, Saloniki, Nisch, Belgrad und Budapest.

Der Kölner Männergesangverein wird vom 23. Mai bis zum 6. Juni eine Konzertreise nach England unternehmen und auf der Hinfahrt zunächst in Antwerpen an dem Jubelfeste der dortigen deutschen „Liedertafel“ teilnehmen, dann in Brüssel ein Festkonzert veranstalten, an dem auch der Hof teilnehmen wird. In England veranstaltet der Verein Konzerte in Manchester, Liverpool und London. Der Reichskanzler wies den deutschen Gesandten in Brüssel und den Botschafter in London an, sich des Vereins in jeder Beziehung anzunehmen.

Die Zeitschrift „Musica“ und das Tageblatt „Comoedia“ haben gemeinsam in ganz Frankreich einen Wettbewerb der Tenoristen veranstaltet. Die 25 besten Sänger vereinigten sich endlich in Paris zu einem letzten Sängerkrieg, aus dem der 22jährige Keilner Faiandry aus Montpellier als Sieger hervorging. Er erhält einen Preis von 1000 Franken und den unentgeltlichen Unterricht eines bewährten Gesanglehrers. Der nächste Wettbewerb wird den Altistinnen gelten.

Streikende Choristinnen. Über einen Streik, der von prinzipiellem Interesse ist, wenngleich er nur eine kleine Bühne betrifft, berichten ungarische Blätter. Im Debrecziner Theater hatte der Kapellmeister während der Probe die weiblichen Chormitglieder durch verletzende Worte beleidigt. Daraufverließen die Choristinnen die Bühne und verlangten, daß man sie um Verzeihung bitte. Früher wollten sie nicht ihre Tätigkeit wieder aufnehmen. Der Kapellmeister weigerte sich, die verlangte Genugtuung zu geben, und einige Mitglieder des Chors, die als Parlamentäre abgesandt waren, wurden neuerdings beleidigt. Der Direktor des Theaters erklärte, sich in die Streitigkeit nicht einmischen zu wollen. In dieser Lage ergriffen nun die männlichen Kollegen die Partei der beleidigten Choristinnen, und auch das männliche Chorpersonal schloß sich dem Streik an. Diese Solidarität hatte Erfolg. Der Direktor mußte sich wohl oder übel entschließen, zu intervenieren, und der Kapellmeister sah sich genötigt, die verlangte Ehrenerklärung abzugeben. Dieser Sturm im Glase Wasser verdient Beachtung als interessantes Beispiel für das wachsende Standesgefühl und die Solidarität des Theaterpersonals.

Zweiter Berliner Ferienkursus für Schulgesanglehrer und Chordirigenten. — Der Lehrer und Organist Max Ast in Berlin, der Leiter des städtischen Fortbildungskursus für Berliner Schulgesanglehrer, veranstaltet auch in diesem Sommer mit Genehmigung des Königlichen Provinzial-Schulkollegiums in Berlin einen Fortbildungskursus in der Zeit vom 13. Juli bis 1. August. Lehrfächer: Lautbildungslehre, Stimmbildung, Gehörbildung (Musikdiktat), Methodik des Schulgesanges, Chorgesang mit Dirigierübungen, Theorie. Das Honorar beträgt 50 Mk. Ausführliche Prospekte durch den Veranstalter:

Berlin 20, Christianiastr. 8. Im Vorjahre hatten viele Gemeinden ihre Lehrer zur Erleichterung der Teilnahme am ersten Kursus mit Geldmitteln unterstützt. Dasselbe wäre auch in diesem Jahre im Interesse unseres deutschen Volksgesanges sehr zu wünschen.

Zwei Freistellen für Violine schreibt die Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg aus. Bewerbungen bis zum 1. Juni d. J. schriftlich oder persönlich wochentäglich zwischen 5—6 Uhr im Bureau, Leibnizstr. 85

Aus dem Inhalt der Mitteilungen No. 21 des Musikverlages Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H. in Berlin-Groß-Lichterfelde seien erwähnt „Wegweiser zu Sebastian Bach“ von Arthur Blaß, ferner die eingehenden Anzeigen instruktiver Klavierwerke des Verlages, besonders der Klavierschule von Karl Zuschneid und der neuen Ausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten von Prof. Alexander Winterberger.

Nach Beendigung der Tournee mit den Berliner Philharmonikern begibt sich Richard Strauß auf seine Besitzung in Garmisch, um sich ganz der Fertigstellung seiner „Elektra“-Partitur zu widmen. Im kommenden Winter wird der Künstler nur zur Leitung der Symphonieabende der Königlichen Kapelle und zur Erstaufführung der „Elektra“ nach Berlin kommen. Als Dirigent der Königlichen Oper nimmt Dr. Strauß seine Tätigkeit erst im Herbst 1909 wieder auf.

Frida Hempel, Mitglied der Berliner Hofoper, wurde vom Großherzog von Mecklenburg-Schwerin zur Kammersängerin ernannt.

Dem Hofpianisten Professor Heinrich Lutter in Hannover ist vom Herzog von Anhalt der Verdienstorden erster Klasse für Wissenschaft und Kunst verliehen worden.

Musikdirektor Richard Ellenberg von Berlin ist für den Sommer als Dirigent der großen Konzerte in Pawlowsk-St. Petersburg verpflichtet worden.

Der Herzog von Anhalt verlieh Dr. Ludwig Wüllner das Ritterkreuz erster Klasse vom Hausorden Albrechts des Bären.

Am 1. Mai beging die altrenommierte Pianoforte- und Flügelfabrik Alexander Bretschneider in Leipzig die Feier ihres 75 jährigen Geschäftsjubiläums. Der Gründer, Alexander Bretschneider, war am 6. März 1806 n Gera geboren, auch dort erzogen. Von seinen fünf Geschwistern erlangte der eine der Brüder nachmals das Portefeuille eines Staatsministers des Fürstentums Reuß und wurde infolge seiner Verdienste in den Adelstand erhoben, während der andere Teilhaber der Firma Limburger in Leipzig ward. Alexander Bretschneider neigte sich mehr der werktägigen Arbeit zu und errichtete in dem damaligen Schrötergäßchen, der jetzigen Windmühlenstraße in Leipzig, sein im Anfang sehr bescheidenes Werk. Als tüchtiger Fachmann wurde zuerst Friedrich Wieck, der Vater Clara Schumanns, aufmerksam und erwarb allein für sich und seine Schüler bis zum Jahre 1839 32 Pianos und zwei damals $6^{1}/_{2}$-oktavige Flügel. Aber auch das Ausland interessierte sich für die schon damals durchaus erstklassigen Bretschneider-Pianos, und bereits am 13. August 1838 wurde an die noch heute bestehende Firma Cappelen in Christiania die erste Pianosendung abgeschickt. Der Export erfuhr mit jedem Jahre

VERSCHIEDENES

Das Berliner Konservatorium (Direktor Max Wigodzki) gab verschiedenen Kräften Gelegenheit, ihre vorgeschrittene Entwickelung zu betätigen. Die Damen Florentine Beyer, Martha Eckhardt und Frida Schulze füllten gesanglich, auch im Duett, ihre Plätze aus und stellen für die spätere Öffentlichkeit gut geschultes Material in Aussicht. Josef Winieczky, ein Schüler Joachims, vereinigte in Max Bruchs Violinkonzert d-moll zarten Ton mit poetischem Empfinden und Beherrschung der Technik. Zum Schluß leitete Max Wigodzki zwei gemischte Chorgesänge a cappella von Meyer-Olbersleben, die infolge ihrer Eigenart und frischen Wiedergabe lebhaft ansprachen.

Der Tenorist Bruno Kittel, der seine Ausbildung bei dem bekannten Gesangsmeister Franz Emerich am Eichelbergschen Konservatorium empfangen hat, ist von Direktor Weingartner von Herbst 1908 ab als Heldentenor an die Wiener Hofoper engagiert worden.

Der Harfenvirtuose Leo Zelenka-Lerando, der noch am Palmsonntag seine Harfe zu wohltätigem Zwecke in der Garnisonkirche zu Berlin spielte, hat den Verlust seines Instrumentes zu beklagen. Die Harfe ist beim Brand der Kirche durch Feuer vernichtet worden.

eine Steigerung, so daß Bretschneider bereits im Jahre 1844 in einem Jahre nach einem einzigen überseeischen Orte 86 Pianos exportierte. Die Geschäftsbücher weisen die klangvollsten Namen, darunter Franz Liszt, Rubinstein, Jean Vogt, Charles Mayer, Charles Voß, Josef Tichatschek, Ole Bull, Jenny Bürde-Ney usw. auf. Die Fabrik ist mit den besten technischen Hilfsmaschinen ausgerüstet und besitzt ein gut geschultes Personal.

TOTENSCHAU

Am 15. April † in Berlin der ehemalige Theaterdirektor C. Wegler, der als Bassist erst und dann als Bühnenleiter in sehr gutem Ansehen stand. Er leitete seinerzeit lange das Kurtheater in Kreuznach, später das Viktoria-Theater in Frankfurt a. M., das Carola-Theater in Leipzig und dann auch eine Sommerbühne in Görlitz.

Am 24. April † in Berlin nach kurzem schweren Leiden im Alter von 42 Jahren der bekannte Musikschriftsteller Dr. Georg Münzer. Gebürtiger Breslauer und Schüler von Bohn, Brosig und Schäffer, sowie von Helmholtz, Spitta, Bellermann und Klindworth in Berlin, betätigte sich Münzer, nachdem er in Berlin mit „Beiträge zur Konzertgeschichte Breslaus" promoviert hatte, als Musiklehrer und Musikkritiker in seiner Vaterstadt. 1902 siedelte er nach Berlin über. Von seinen musikwissenschaftlichen Arbeiten sind zu nennen: „Richard Wagners Ring des Nibelungen", „Heinrich Marschner" (in der Sammlung „Berühmte Musiker") und „Das Singebuch des Adam Puschman". Der Verstorbene hatte auch eine starke dichterische Beanlagung, von der sein Roman „Wunibald Teinert" sprechendes Zeugnis ablegt; eine zweite Dichtung, „Der Märchenkantor", wird als posthumes Werk demnächst erscheinen. Die erste Aufführung der von ihm bearbeiteten komischen Oper „Der Bäbu" von Marschner in Prag hat Münzer leider nicht mehr erlebt. Unsere Zeitschrift betrauert in dem Dahingeschiedenen einen ausgezeichneten Mitarbeiter, zugleich einen ihrer ältesten. Im Laufe der Jahre veröffentlichte „Die Musik" aus Münzers Feder: „Wotan" (I, 9), „Zur Auffassung der Senta" (I, 20/21), „Der Pariser und der deutsche Tannhäuser" (II, 1, 2, 3), „Musikalische Zitate und Selbstzitate" (III, 6), „Eine Liszt-Karikatur" (V, 13), „Hans Sachs als Musiker" (V, 19), „Zwei Gesänge aus ‚Musikers Erdenwallen'", „Instrumentationsregeln für strebsame Komponisten", „Ein Besuch in der Musiker-Pensionsanstalt" (VI, 10).

Am 29. April † in Leipzig Auguste Götze, 68 Jahre alt. Nachdem sie als Gesanglehrerin am Dresdner Konservatorium gewirkt hatte, siedelte sie nach Leipzig über, wo sie ein eigenes Gesanglehrinstitut errichtete, das sich eines großen Rufes erfreute, und in dem viele namhafte Künstlerinnen ihre Ausbildung gefunden haben. Auch als Schriftstellerin und Dichterin ist Auguste Götze unter dem Pseudonym A. Weimar hervorgetreten.

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

In wenigen Tagen erscheint die **zweite Auflage** der

Briefe Richard Wagners



mit den Erinnerungen und Erläuterungen der Empfängerin

herausgegeben von

Prof. Wolfgang Golther.

Geheftet M. 2.—, in Leinenband M. 3.—, in Halbfranzband M. 4.—

Das ausgezeichnete Buch fand folgende Beurteilungen:

In der Wagnerliteratur ist dieses Buch eines der am wenigsten entbehrlichen.
Fränkische Morgenzeitung, Nürnberg.

Diese Briefe des Meisters spiegeln den wundergleichen Wendepunkt in seinem Schicksal faszinierend wieder.
Schweizerische Musikzeitung.

Über eine der wichtigsten Lebensperioden des Meisters verbreitet dieses hochinteressante Buch Licht, über die Periode, deren widerwärtige Verwicklungen die Schaffenskraft des Genius zu hemmen drohten. Die Briefe sind der Spiegel jener Zeit.
Hamburger Fremdenblatt.

Das Werk gewährt einen tiefen Einblick in die elende und geknechtete Lage, in die sich der Meister gedrängt sah.
Wiesbadener Tageblatt.

Wer zwischen den Zeilen zu lesen versteht, hat das Gefühl, dass hinter dem Vorhang sich eine Künstlertragödie abspielte, die durch das Erscheinen König Ludwigs knapp vor der Katastrophe die bekannte wunderbare Wendung nahm.
Die Gegenwart.

Das Werk besitzt einen kulturgeschichtlich bedeutsamen Wert. **Westermanns Monatshefte.**

Diese Briefe Wagners zählen unbedingt zu den schönsten und lichtvollsten Blättern der Lebensgeschichte des Meisters.
Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte.

Diese Briefe, voll des intimsten, persönlichsten Charakters aus Wagners schmerzvollster Zeit und seinen ersten strahlenden Ruhmestagen, erschliessen uns tief sein inneres Leben. Eine kluge Frau von feinster Bildung begleitet diese Briefe mit einsichtsvollem Verstehen und erinnerungsreichem Nachfühlen. Dämmerhafte Bilder vergangener Tage tauchen auf.
Breslauer Zeitung.

Wir haben das köstliche Buch mit ausserordentlichem Genuss und wärmster Anteilnahme gelesen. Der vollendete Stil der Erinnerungen und der vornehme Ton der Darstellung sind von unsäglichem Reiz.
Universum.

Eliza Wille hat durch ihre verbreitende, kommentierende Erzählung den Genuss dieser erlesenen Schriftstücke noch um vieles reizvoller gestaltet.
Blätter für literar. Unterhaltung.

Siebenundsiebzigjährig hat Eliza Wille an der Hand kleiner, aus früheren Zeiten stammender Notizblätter ihre Erinnerungen und Erläuterungen geschrieben und das gesellschaftlich-künstlerisch so reiche Leben am Zürichsee wie in einem schönen und bedeutenden Spiegel festgehalten.
Neue Züricher Zeitung.

Die Aufzeichnungen der Empfängerin dieser hochinteressanten Briefe sind das Resultat einer wunderbaren Beobachtungsgabe und Urteilskraft, einer tiefen philosophischen Ruhe und eines nicht geringen Wissens.
Hamburger Fremdenblatt.

Schuster & Loeffler, Berlin W 57.



EINGELAUFENE NEUHEITEN



BÜCHER

Henry T. Finck: Edvard Grieg. In deutscher Übertragung herausgegeben, mit einem Vorwort, vielen Zusätzen und einem Nachtrag versehen von Arthur Laser. Verlag: Carl Grüninger (Klett & Hartmann), Stuttgart 1908.

Siga Garsó: Schule der speziellen Stimmbildung auf der Basis des losen Tones. Mit praktischen Übungen. (Mk. 2.—.) Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Großlichterfelde.

Cyrill Kistler: Chorgesangschule für Frauen-, Knaben- und Männerstimmen von den allerersten Anfangsgründen an zum Schulgebrauch und für Gesangvereine. 2. Auflage. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.

Wilhelm Irrgang: Leitfaden der allgemeinen Musiklehre. Fünfte, veränderte und erweiterte Auflage von Karl Kirschmer. Ebenda.

Hjalmar Thuren: Folkesangen paa Faerøerne. F. F. Publications Northern Series No. 2. Verlag: Andr. Fred Høst & Søns, København 1908.

Hermann Starke: Physikalische Musiklehre. Eine Einführung in das Wesen und die Bildung der Töne in der Instrumentalmusik und im Gesang. (Mk. 3.80.) Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig 1908.

MUSIKALIEN

Fritz Zierau: „In der Dämmerstunde". Zehn kleine Vortragsstücke für Klavier zu zwei Händen. op. 16. (Mk. 1.50) Verlag: Georg Bratfisch, Frankfurt a. O.

Alfred Schmidt-Badekow: Schalkslledchen für Pianoforte. (Mk. 1.—.) — Konzertstudie für Pianoforte über Jean Philippe Rameau's Gavotte und Variationen a-moll. (Mk. 2.50.) Ebenda.

S. Lebert und L. Stark: Große theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht. Neu bearbeitet von Max Pauer. Dritter Teil. 18 Auflage. (Mk. 8.—.) Verlag: J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin 1908.

Franz Wagner: Zwei Stücke für Klavier, Violine und Violoncello. op. 14. (No. 1 Mk. 1.—, No. 2 Mk. 1.30.) — Zwei gemischte Chöre. op. 15. (Partitur Mk. 0.60.) — „Magyarisch", „In der Pußta". Zwei leichte Klaviertrios. op. 29. (je Mk. 1 30.) — Drei leichte Vortragsstücke für Violine und Klavier. op. 32. (Mk. 1.50.) — Zwei Lieder für Männerquartett oder Männerchor. op. 34. (Partitur je Mk. 0.60.) — Zwei Männerchöre. op. 35. (Partitur je Mk. 0.60.) — „Ich möchte heim." Geistliches Lied für hohe Singstimme mit Orgel. op. 37. (Mk. 1.—.) — Psalm 13 für gemischten Chor. op. 40. (Partitur Mk. 0.80) — Zwei Lieder im Volkston für gemischten Chor. op. 41. (Partitur je Mk. 0.30.) — „Ein altes Lied." Für tiefe Baßstimme und Klavier. op. 48. (Mk. 1.—.) — Zwei Vortragsstücke für Violine und Pianoforte. op. 53: Legende, op. 55: Albumblatt (je Mk. 1.30). — „Das Ringlein sprang entzwei." Lied für eine Singstimme und Klavier. op. 54. (Mk. 1.—.) — Orgelkompositionen. op. 58: Postludium in e-moll (Mk. 1.—), op. 59: Andante doloroso (Mk. 0.80), op. 60: Fantasia eroica (Mk. 1.50). — Zwei geistliche Gesänge für tiefe Singstimme mit Orgel oder Klavier. op. 62. (je Mk. 0.80) — „Es ist noch eine Ruh vorhanden für dich, du müd' gequältes Herz." Lied für eine mittlere Singstimme mit Orgel oder Harmonium oder Klavier. op. 72. (Mk. 1.—.) — „Das sehnsücht'ge Diandl." Lied für eine Singstimme mit Klavier. op. 74. (Mk. 1.—.) — Vier geistliche gemischte Chöre. op. 78 (Partitur Mk. 0.40), op. 79, 80, 81 (Partitur je Mk. 0.60.) — Psalm 95 für gemischten Chor. op. 82. (Partitur Mk. 1.25.) — Sarabande für Violoncello und Klavier. op. 84. (Mk. 1.50.) — Kantilene für Violoncello und Klavier. op. 86. (Mk 1.50.) — Romanze für Violine und Klavier. op. 87. (Mk. 1.80.) — Gondoliera für Klavier. op 88. (Mk. 1.50.) — Elegie für Klavier. op. 89. (Mk. 1.50.) — Mazurka für Klavier. op. 90. (Mk. 1.50.) — Tarantella für Klavier. op. 93. (Mk. 1.80.) — „Der Nöck." Schwedisches Volkslied, für Männerchor gesetzt. op. 94 (Partitur Mk. 0.80.) — Fandango für Klavier. op. 100. (Mk. 1 50.) — „Mägdlein, schmolle nicht!" Männerchor. op. 103. (Partitur Mk. 0.80.) — „Mädele, was de bitti" Männerchor. op. 106. (Partitur Mk. 0.80.) — Zwei zweistimmige Solo- oder Chorgesänge mit Orgelbegleitung. (Orgelpartitur je Mk. 0.50.) Verlag: Georg Bratfisch, Frankfurt a. Oder.



EINGELAUFENE NEUHEITEN



MUSIKALIEN

Adam Eßlinger: Zwei Lieder für Männerchor. op. 20. (Partitur je Mk. 0.60.) Verlag: Albert Auer, Stuttgart.

Julius Wengert: „Em Schwôbaland." Dichtung von Gustav Schwegelbaur. Fünf Gesänge für vierstimmigen Männerchor. op. 52. (Partitur Mk. 1.40.) Ebenda.

Wilhelm Platz: Drei Lieder für Männerchor. (Partitur je Mk. 0.80.) Ebenda.

J. Tennenbaum: „Ich bin ein Gast auf Erden" (Paul Gerhardt). Geistliches Lied für eine Singstimme mit Orgel-, Harmonium- oder Pianobegleitung. (Mk. 0.80.) Ebenda.

Emil Mehlbeer: „Puppenmütterchen" (Adalbert v. Chamisso). Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 5. (Mk. 1.20.) — Träumerei für Violine und Pianoforte. op. 6 (Mk. 1.—.) Ebenda.

Unsere Altmeister: Sammlung zum Vortrag geeigneter klassischer Stücke in instruktiver Übertragung für Violine und Pianoforte von Alexander Eisenmann. No. 1. Bach: Sarabande aus der zweiten Englischen Suite (Mk 0.80); No. 2: Couperin: Sœur Monique. Rondo (Mk. 1.20); No. 3. Haydn: Andantino aus dem E-dur Streichquartett op. 3 No. 1 (Mk. 1.—); No. 4. Mozart: Gavotte aus der Balletmusik zu „Idomeneo" (Mk. 1.—); No. 5: Mozart: Menuett aus der Bläserserenade, Köchel No. 361 (Mk. 1. 20). Ebenda.

Gustav Hille: Zwölf Studien für die Entwickelung des Handgelenkes. op. 41. (Mk. 2.—.) Verlag: Arthur P. Schmidt, Leipzig, Boston und New York.

Ch. V. Alkan: Neuf Préludes pour Piano. op. 66. Transcrits pour Piano à 4 mains par José Vianna da Motta. (6 Fr.) Verlag: Costallat & Cie., Paris.

J. B. Zerlett: Albumblatt für Violine und Pianoforte. op. 182 (Mk. 1.20.) Verlag Arthur P. Schmidt, Leipzig, Boston und New York.

Arthur Seybold: Drei Kompositionen für Violine und Pianofortebegleitung. op. 125: Capri (Mk. 1.20), op. 126: Aus alten Tagen. (Mk. 1.50), op. 127: „Und Pippa tanzt" (Mk. 1.20.) Ebenda.

Hans Heckel: Karneval-Szene für Violine und Pianoforte. op. 30. (Mk. 1.50.) Ebenda.

Carl Bohm: Zwölf Vortragsstücke für Violine und Pianoforte. op. 366. (je Mk. 1.—.) — 40 leichte und fördernde Etüden für die Violine. op. 367. Heft I und II (je Mk. 2.—.) Ebenda.

Arthur Hartmann: 2 Transcriptions des œuvres de Edward Mac Dowell pour Violon et Piano (je Mk. 1.20.) Ebenda.

Gustav Schaper: Präludium und Choral zu „O auferstandner Siegesfürst" für Orgel. (Mk. 1.—.) Verlag: Albert Rathke, Magdeburg.

Franz Liszt: Phantasie für Orgel nach der Ouvertüre über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott" von Otto Nicolai für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von August Stradal. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Tor Aulin: „Melodie und Rhythmus". Stücke in den drei ersten Lagen für Violine mit Klavierbegleitung op. 20. Serie I (Mk. 2.50.) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Richard Hofmann: Zwei Schüler-Konzerte für Violine mit Pianoforte. op. 126. No. 1: a-moll (Mk. 2.50.), No. 2: D-dur (Mk. 2.50.) Ebenda.

Johannes Palaschko: 14 leichte Übungsstücke für Violine. op. 45. (Mk. 2.—) Ebenda.

Jenö Hubay: 3ème Concerto pour Violon avec accompagnement d'orchestre. op. 99. Réduction de Piano par l'auteur (Mk. 8.—.) Ebenda.

S. Lisponnow: Rapsodie sur des thèmes de l'Oukraïne pour le Piano avec un accompagnement de l'orchestre. op. 28. (Partitur Mk. 12.—.) Ebenda.

Arnond-Kreven: Enseignement pratique du Piano d'après les principes nouveaux. La perfection du mécanisme du Piano dans tous ses détails. Exercices journaliers depuis le commencement du mécanisme jusqu'au plus haut degré de virtuosité. 1. Band. (Mk. 15.—.) Verlag: A. Alips, Paris.

Orchesterstudien für Baßtuba. Ausgewählt und herausgegeben von Emil Teuchert. (Mk. 3.—.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Emil Sjögren: Sonate No. 4 h-moll für Violine und Pianoforte. op. 47. Ebenda.

Julius Klengel: Konzert in e-moll für 2 Violoncelle und Pianoforte. (Mk. 8.—.) Ebenda.

Kammermusik-Studien für Violoncell. Auszüge aus den Werken zeitgenössischer Tonsetzer. Gesammelt und bearbeitet von Fr. Grützmacher. (Mk. 3.—.) Ebenda.

DIE MUSIK

7. TONKÜNSTLER-HEFT

Jeder Künstler, jeder Schöpfer ist ein Geheimnis.

Detlev von Liliencron

Das Publikum beklatscht ein Feuerwerk, aber keinen Sonnenaufgang.

Friedrich Hebbel

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 17

Erstes Juniheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.

INHALT

Rudolf Louis
München

An der Isar

Paul Marsop: Vom Münchner Kunstgeist
Paul Ehlers: Glossen zur Münchner Oper
Eduard Wahl: Vom Münchner Konzertleben

Zum 44. Tonkünstler-Fest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in München

Anmerkungen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



MÜNCHEN

von Rudolf Louis-München

Wenn man von München als Kunststadt redet, so denkt man gewöhnlich an die hohe Bedeutung, die der bayerischen Hauptstadt durch das weitschauende Mäzenatentum Ludwigs I. für die Pflege der bildenden Kunst gewonnen wurde. Man versteht Kunst in jenem engeren Sinne, der bis vor kurzer Zeit im allgemeinen deutschen Sprachgebrauch noch vorherrschte und der mit der Bezeichnung „Kunst" immer nur die drei Raumkünste: Architektur, Plastik und Malerei meinte. Was der erste Ludwig für diese Künste getan, hat München den Ruhm einer besonderen Kunststadt verschafft, einen Ruhm, über dessen Wahrung und Mehrung man gewiß sehr verschiedener Meinung sein kann, der aber viele Jahrzehnte hindurch als etwas Unanzweifelbares überall anerkannt wurde, bis in jüngster Vergangenheit die mehr oder minder schadenfrohen Klagen über den „Niedergang" Münchens als Kunststadt immer häufiger gehört und auch geglaubt wurden.

Wie hoch oder niedrig man den gegenwärtigen Stand der Münchner Kunst nun einschätzen möge, eins bleibt unbestreitbar: München ist eine Stadt der bildenden Künstler, vor allem der Maler, und zwar ist sie es schon deshalb, weil die Vertreter dieser Künste — von der Qualität einmal ganz abgesehen — rein numerisch hier einen so starken Prozentsatz der Gesamtbevölkerung ausmachen, daß sie auf den Charakter der ganzen Stadt notwendigerweise einen wesentlichen Einfluß ausüben müssen. Würden die Maler fehlen, so wäre München ganz gewiß nicht mehr das, was es ist, und die Münchner Kunst, gut oder schlecht, wie sie nun einmal ist, kann nicht aus der Stadt weggedacht werden, ohne daß sich deren Gesamtbild in allem und jedem durchaus veränderte.

Die Nachfolger Ludwigs I., die Könige Maximilian II. und Ludwig II., traten insofern in die Fußstapfen ihres Vorgängers, als auch sie sich in hohem Maße als Gönner und Förderer künstlerischer Bestrebungen erwiesen. Indem sie dabei aber einerseits der Richtung der Zeit, anderseits ihren besonderen Liebhabereien folgten, traf es sich, daß ihr Wirken das des ersten Ludwig in der Weise ergänzte, daß das Mäzenatentum seines Sohnes vorzugsweise der Literatur, das seines Enkels in erster Linie

der Musik, vor allem der Oper, zugute kam. Wenn man in der Folge von der Kunststadt München auch in jenem weiteren Sinne des Wortes Kunst hat sprechen können, in dem es die gesamte Welt des Ästhetischen umfaßt, wenn es eine „Münchner Dichterschule“ und späterhin dann auch eine spezifisch „Münchner Musik“ gegeben hat oder noch gibt, so ruht das alles auf dem Grund der Verdienste, die diese beiden Könige sich um die Kunstpflege erworben haben. Immerhin wurde es nicht erreicht, daß Dichtung, Theater und Musik für die künstlerische Gesamtkultur der Stadt je auch nur annähernd die gleiche Bedeutung gewannen wie die bildenden Künste. Der zeitliche Vorsprung, den diese vor den eigentlichen musischen Künsten voraus hatten, blieb ihnen und ihrer Pflege auf immer auch als ein tatsächlicher Vorrang gewahrt.

Daß München in einem Maße wie keine andere Stadt des deutschen Vaterlandes Kunststadt ist, kann nicht bestritten werden, wenn man dabei ausschließlich oder in erster Linie nur an das künstlerische Bauen, Bilden und Malen denkt. Ob dieser alt- und wohlbegründete Ruf auch ohne weiteres auf das Gebiet der musischen Künste übertragen werden darf, mag zweifelhaft erscheinen; und wenn ich hier — als ein nicht unschickliches Thema bei Gelegenheit der Münchner Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins — die Frage aufwerfe: ob und in welchem Sinne München eine Musikstadt heißen darf, d. h. eine Stadt, in der die Musik und ihre Pflege eine größere Rolle spielt und vor allem auch eine eigentümlichere Ausbildung erfahren hat als anderswo, so mag der Versuch ihrer Beantwortung eingeleitet werden mit der Feststellung der Tatsache, daß unsere Stadt Musikstadt jedenfalls nicht in demselben Sinne und in demselben Maße ist, wie sie mit vollem Rechte eine Malerstadt heißen darf, ja daß es sich möglicherweise bei dem Lobe, das München auch als Musikstadt schon vielfach gespendet wurde, um die mehr oder minder unberechtigte Übertragung von Verdiensten handelt, die auf einem ganz anderen Gebiete erworben wurden und die nur darum der Münchner Musik zugute kommen konnten, weil eben auch die Tonkunst eine Kunst ist und mit den bildenden Künsten zusammen unter den gleichen Gesamtbegriff fällt. Weil dem aber so ist, weil der Ruhm der Kunststadt München im Reiche der bildenden Künste erworben wurde und erst von da aus unter anderem auch auf die Musik überging — sei es, daß tatsächlich außergewöhnliche musikalische Leistungen denen auf bildnerischem Gebiete dann nachfolgten, sei es, daß die öffentliche Meinung bloß einem Trugschlusse, einer ganz einfachen *quaternio terminorum* zum Opfer fiel (der Begriff „Kunst“ nämlich einmal im engeren, dann im weiteren Sinne des Wortes genommen!) — so wird es jedenfalls nützlich sein, wenn man bei der Betrachtung des musikalischen München das bildnerische München stets im Auge be-



hält, sich immer an die analogen Verhältnisse auf dem Gebiete der bildenden Künste erinnert und sie durchweg zum Vergleich heranzieht. Manches wird sich dadurch besser und vor allem auch rascher klar machen lassen als es ohne solche Gegenüberstellung der Fall sein könnte.

Zunächst hat die Musik in München das mit den bildenden Künsten gemeinsam, daß auch ihre höhere Pflege anfänglich *nur* dem Mäzenatensinn der bayerischen Fürsten zu danken war. Diese Abhängigkeit der Kunstpflege vom Hofe gilt bis zu einem gewissen Grade ja von jeder Residenzstadt, aber doch von München in viel höherem Maße als von irgend einer anderen *großen* Stadt. Vor allem ist diese Abhängigkeit im Sinne einer nahezu ausschließlich höfischen Organisation des Musiklebens bei uns viel länger erhalten geblieben als anderwärts, und da endlich die Zeit herankam, wo es in keiner Weise mehr anging, alles und jedes einzig und allein von der Fürsorge des Hofes zu erwarten, als neue Bildungen hervortreten mußten, da versagten die hierfür in erster Linie in Betracht kommenden Faktoren — privates Unternehmertum, kommunale Kunstpolitik und opferwilliger Bürgersinn — so gut wie gänzlich. Gerade der notwendig gewordene Übergang von der ausschließlich *höfisch* zur *großstädtisch* organisierten Kunstpflege hat ja die schwere Krise über das Münchner Musikleben heraufbeschworen, in der wir gegenwärtig mitten inne stehen, und von der es im Augenblick zweifelhafter denn je ist, ob sie in absehbarer Zeit die von den zugleich aufrichtigen und einsichtigen Freunden der Kunst ersehnte Lösung überhaupt noch finden werde.

Daß das aber so kommen konnte, hängt wieder aufs engste damit zusammen, daß — wie überhaupt die ganze geistige Kultur der Stadt — so vor allem auch die Münchner Musik gewissermaßen „in der Luft hängt.“ Ich meine, daß sie etwas ist, was so gut wie gar keine Wurzeln im Boden der eigentlich autochthonen Bevölkerung hat, etwas, das nur der oberen Schicht einer intellektuellen Eliteklasse angehört, die sich nahezu ausschließlich aus Nicht-Münchnern, zum größten Teil auch aus Nicht-Bayern zusammensetzt, und woran die Einheimischen in einem ganz auffallend geringem Maße mitbeteiligt sind. Nicht nur, daß die Münchner Kunst (wie schließlich jede Hofkunst) ursprünglich eine von auswärts importierte fremde Blüte gewesen ist, ein künstlich dem heimischen Stamme aufgepfropftes Reis, sie ist das in gewissem Sinne auch immer geblieben. Sie hat sich gewiß akklimatisiert: aber nicht in der Weise, daß sie ihre Wurzeln in den Grund des heimischen Bodens einsenkte und dadurch mit ihm zusammenwuchs, sondern daß sie sich mit allem Drum und Dran auf diesen Boden sozusagen nur auflagerte als eine deutlich gesonderte, für sich bestehende und jederzeit abhebbare Oberschicht. Und zwar gilt das,

wie schon angedeutet, von der Münchner Musik noch viel mehr als etwa von der Münchner Malerei.

Zwar ist auch unter den bildenden Künstlern Münchens der geborene Münchner immer nur spärlich vertreten gewesen, und schon die Anziehungskraft, die der Ruf der Kunststadt München ausübte, mußte ja auf eine in hohem Maße internationale Zusammensetzung der Münchner Künstlerschaft hinwirken. Aber zwei Dinge haben doch zur Folge gehabt, daß uns die bildende Kunst Münchens in ganz anderer Weise den Eindruck des *Bodenständigen* macht als die Münchner Musik. Einmal — und das gilt vor allem für die Münchner Architektur — gibt es in der bildenden Kunst eine feste, oft zwar unterbrochene, aber immer wieder aufgenommene und neugeknüpfte *Tradition*. Der Umstand, daß die bildnerischen, speziell die baulichen Werke der Vergangenheit den späteren Geschlechtern jederzeit vor Augen stehen, erlaubt etwas, was in der Musik eigentlich schon der flüchtige Momentancharakter des musikalischen Kunstwerks, die Tatsache, daß es, um lebendig zu bleiben, immer wieder neu geboren werden muß, von vornherein verhindert oder doch sehr erschwert: die Möglichkeit, daß der Kunst einer Stadt dadurch ein ausgesprochener Charakter örtlicher Eigentümlichkeit aufgeprägt und gewahrt werde, daß die späteren Künstler sich mehr oder minder bewußt immer wieder an das anlehnen, was ihre Vorgänger an gleicher Stätte geschaffen haben. Dazu kommt dann ein anderes, vielleicht noch wichtigeres Moment. Man kann gewiß nicht sagen, daß der eingeborene Münchner sich durch einen besonders ausgebildeten Sinn für bildende Kunst auszeichne. Aber in der eingeborenen Bevölkerung des *Landes*, speziell *Oberbayerns*, fließt der Münchner Kunst ein, wie es scheint, unversieglicher Quell ewiger Verjüngung und Erneuerung. Ob die Ursache in angeborenen *Rassequalitäten* oder ausschließlich bei den im Verlaufe der Jahrhunderte immer wieder zu höchst bedeutsamer Wirkung gelangten *italienischen Einflüssen* zu suchen sei, eine besondere Affinität des bayerischen Stammes zur bildenden Kunst, die ganz auffallende Häufigkeit bildnerischer, speziell malerischer Begabung in diesem Volke, ist jedenfalls eine unumstößliche Tatsache.

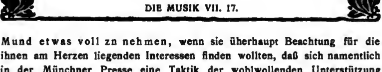
Dieses ganz unschätzbaren Vorzuges entbehrt die Münchner Musik vollständig. Denn die Bayern sind *kein musikalisches Volk*. Weit entfernt, wie etwa die Thüringer und Sachsen durch eine *hervorragende* Musikalität sich auszuzeichnen, bleiben sie in der Tonkunst, wie ich glaube, sogar *unter* dem allgemeinen Stand der deutschen Durchschnittsbegabung. Wenn man von der dem Musikantenlande Böhmen benachbarten Oberpfalz absieht, hat kein Teil des heutigen Bayern und am allerwenigsten das Stammland des Königreichs jemals eine irgendwie nennens-




werte Zahl bedeutender Musiker hervorgebracht. Daß gerade in der Gegenwart zwei der allerbedeutendsten und meistgenannten deutschen Komponisten, der Münchner Richard Strauß und der Oberpfälzer Max Reger, geborene Bayern sind, ist eine Ausnahme, die auch in diesem Fall die Regel bestätigt. Im übrigen möge man sich — als wirklich etwas beweisend — nur einmal die „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" auf die Herkunft der dort vertretenen Komponisten anschauen: man wird nur ganz vereinzelt aus Bayern gebürtige Meister finden. Aber auch der höherer Ausbildung fähige Sinn für das verstehende Genießen anspruchsvoller Kunstmusik ist in Bayern nicht gerade häufig, ja sogar die wildgewachsene Volksmusik hat sich hier weit weniger reich und kräftig entwickelt, als bei so manchen anderen deutschen Stämmen. Um des innezuwerden, braucht man nur etwa das bayrische Volkslied mit dem schwäbischen, oder bayrische Jodler mit steirischen und kärntnerischen zu vergleichen.

Diese Tatsache, daß der Bayer durchschnittlich weder besonders musikalisch begabt ist, noch auch als gewöhnlicher Musikliebhaber eine sonderlich hochstehende musikalische Kultur repräsentiert, verschuldet es nun, daß sehr vielfach der Münchner Musik die Resonanz in den weiteren Kreisen des allgemeinen Publikums gefehlt hat, der Widerhall, der um so schwerer zu vermissen war, je dringlicher die Forderung einer allmählichen Emanzipierung der Münchner Musik vom Hofe wurde. Daß wir ein sehr zahlreiches und auch (was Empfänglichkeit und Verständnis anbelangt) sehr gutes musikalisches Publikum haben, das kommt daher, daß die Künstler und Literaten, die Studierenden der verschiedenen Hochschulen und vor allem auch die in jeder Beziehung hochstehende Lehrerschaft Münchens ein so starkes Kontingent zu diesem Publikum stellen. Aber der eigentliche einheimische Mittelstand und — was, kunstpolitisch angesehen, noch viel bedauerlicher ist — auch die finanziell leistungsfähigen Vertreter des Großkapitals (die hier allerdings nicht so zahlreich sind wie in vielen anderen Orten), die Leute, die man so nötig hätte, wo es der Durchführung großer und weitausschauender künstlerischer Gedanken gilt, sie stehen so ganz abseits vom musikalischen Leben, daß sie eben deshalb — aus Unkenntnis der tatsächlichen Verhältnisse und Erfordernisse — selbst in den seltenen Fällen, wo sie sich einmal zu einer außergewöhnlichen Leistung entschließen, ganz sicherlich gerade immer das Verkehrte und Unerwünschte tun.

Das Fehlen einer wirklich fördernden Teilnahme an musikalischen Dingen gerade in den Kreisen, die man aus materiellen Gründen nun einmal nicht entbehren kann, hat dann die weitere Folge gehabt, daß diejenigen, die sich berufsmäßig oder aus Liebhaberei die Förderung musikalischer Bestrebungen angelegen sein ließen, genötigt waren, immer den



Mund etwas voll zn nehmen, wenn sie überhaupt Beachtung für die ihnen am Herzen liegenden Interessen finden wollten, daß sich namentlich in der Münchner Presse eine Taktik der wohlwollenden Unterstützung musikalischer Unternehmungen hersushildete, die so weit ging, daß schließlich auf eine irgendwie ernst und schärfer sichtende Kritik zugunsten der „Förderung" *à tout prix* nahezu völlig verzichtet wurde. Daß die musikalische Kritik in München „zahmer" ist als an irgendeinem anderen mir bekannten Orte, hat sicherlich auch noch andere Ursachen. Die ganze etwas indolent phlegmatische „Gemütlichkeit" des Münchner Temperaments (die letzten Endes vielleicht zusammenhängt mit dem unbestreitbar als Sedativum wirkenden Biergenuß) ist dabei gewiß auch mit im Spiele. Aber daß diese glacébehandschnhte Überzartheit sich zu einem ganzen System hat ausbilden können, das kommt doch daher, daß man das Gefühl dafür hat, wie sehr eine rücksichtslos sachliche Kritik als Verschärfung des Kampfes ums Dasein für die Künstler und ihre Veranstaltungen wirkt, und wie wenig eine solche Verschärfung da am Platze ist, wo alle diese Veranstaltungen ohnedies schon schwer genug um ihre Existenz zu ringen haben.

Aber wie bei jedem auf Unwahrhaftigkeit basierten System konnten auch hier die übeln Wirkungen nicht ausbleiben. Einerseits wurde bei den Künstlern selbst eine Überschätzung ihrer eigenen Leistungen und im Zusammenhang damit eine maßlose Empfindlichkeit gegenüber kritischen Ausstellungen förmlich gezüchtet, anderseits aber auch in den weiteren Kreisen der dem Kunstleben selbst fernstehenden eingeborenen Bevölkerung der Glaube geweckt und immer weiter genährt, daß die künstlerischen Verhältnisse ihrer Vaterstadt so glänzend seien wie nirgendwo anders auf Erden, ein Aberglaube, der um so lächerlicher wirkt, als er am festesten wurzelt bei Leuten, die kaum jemals Gelegenheit gehabt haben, anderwärtige Verhältnisse mit denen Münchens zu vergleichen, und die selbst dann, wenn sie fremde Verhältnisse beobachtet hätten, einen solchen Vergleich niemals hätten anstellen können, weil sie eben, wie gesagt, auch in ihrer Heimat dem Kunstleben viel zu fern stehen, um den künstlerischen Ruhm und das künstlerische Verdienst Münchens irgendwie anders als vom bloßen Hörensagen zu kennen. Dieser übertriebene Lokalpatriotismus, der mehr für ein kleines Provinznest als für eine Stadt von über einer halben Million Einwohnern paßt, diese Selbstzufriedenheit, die sich nur allzugern bereitfinden läßt, auf alten Lorbeeren auszuruhen, statt neue zu gewinnen, die allzuoft vergißt, daß selbst das größte Kapital an Ruf und Ansehen im Nu verzehrt ist, wenn man sich erst einmal damit abgefunden hat, es nicht mehr zu vergrößern, — diese üblen Erscheinungen gelten in gleicher Weise für die bildende Kunst in München wie für die Musik.

Nur will es mir scheinen, daß sie für die Münchner Musik eine viel *größere Gefahr* bedeuten als für die bildenden Künste, und zwar schon deshalb, weil das von der Vergangenheit angesammelte Münchner Ruhmeskapital bei der bildenden Kunst ganz unvergleichlich viel größer ist als bei der Münchner Tonkunst, die ihr Ansehen eigentlich doch erst den Tagen verdankt, da Ludwig II. die Hauptstadt seines Königreiches zum Vorort der deutschen Wagnerbewegung machte und damit ein Fundament legte, auf dem sich späterhin dann *alles* aufbaute, was wir an wirklich zukunftverheißenden eigenartigen Dingen in unserm Musikleben besitzen.

Es ist gut, wenn man den kindischen Eigendünkel als den gefährlichsten Feind einer fortschreitenden Höherentwicklung der musikalischen Verhältnisse Münchens erkennt und als solchen brandmarkt. Aber man muß auch dabei sich hüten zu weit zu geben: man darf nicht meinen, daß der Münchner Lokalstolz in künstlerischen Dingen nun etwa ganz und gar unbegründet sei. Das ist keineswegs der Fall, auch auf musikalischem Gebiete nicht. Nur daß man vielleicht sagen kann: es sind weniger die ständigen musikalischen Verhältnisse, auf die wir stolz sein dürften, als vielmehr die Tatsache, daß gewisse *Vorbedingungen* für die Ermöglichung außerordentlicher künstlerischer Taten und Leistungen hier in einer Weise gegeben sind wie kaum an einem zweiten Ort Deutschlands. Es ist der in vieler Hinsicht für eine künstlerische Aussaat so ganz unvergleichlich günstige Münchner *Boden*, der immer wieder von neuem Hoffnungen erweckt; und wenn auch manche dieser Hoffnungen nur halb oder gar nicht erfüllt wird, — schon daß sie überhaupt gehegt und gepflegt werden konnte, war etwas wert, und von Zeit zu Zeit erblüht dann doch einmal das Wunder einer Erfüllung, die Ermöglichung eines ganz Einzigartigen, wie es eben nur hier und nirgendwo anders denkbar ist.

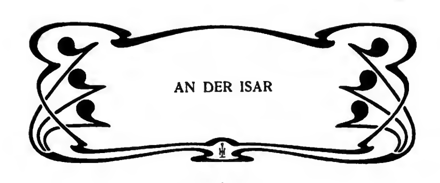
Selbst das, woran gerade die musikalischen Verhältnisse in München so schwer zu leiden haben, die Tatsache, daß die künstlerischen und künstlerisch interessierten Kreise der Stadt mehr oder minder eine abgesonderte Schicht für sich bilden, die von den Einheimischen kaum eine tatkräftige Förderung oder auch nur irgendwelche wärmere Teilnahme bei ihren Bestrebungen zu gewärtigen hat, selbst das ist *nicht ausschließlich* von Nachteil gewesen. Denn das Freie und Ungezwungene, im besten Sinne Antiphiliströse, durch das sich das Kunstleben Münchens von jeher ausgezeichnet hat, ist sicherlich nicht unabhängig davon, daß der Künstler in dieser Stadt deshalb viel weniger in Versuchung gerät, zum Philister zu werden, weil er eben von den Bevölkerungsschichten, aus denen vor allem das Philisterium sich rekrutiert, geistig und gesellschaftlich durchaus getrennt lebt. München ist eine Fremdenstadt. Und ein „*Fremder*“ bleibt auch der Künstler in ihr, selbst wenn er sich seßhaft macht. Er kann die

Stadt, in der er lebt und wirkt, er kann selbst ihre Bewohner sehr lieb gewinnen. Aber immer wird diese seine Empfindungen das Gefühl begleiten, daß er doch eigentlich nicht mit dazu gehöre, ja dieses Gefühl wird jene sympathischen Empfindungen in vielen Fällen allererst ermöglichen. Das herrliche Bewußtsein der sozialen Ungebundenheit, der uneingeschränkten individuellen Freiheit, das der gewöhnliche Mensch in der Regel nur während seiner Studentenjahre zu kosten bekommt, dieses Bewußtsein kann sich der Münchner Künstler (innerhalb gewisser Schranken natürlich!) sein ganzes Leben hindurch bewahren. Dem Münchner Philister fällt es nicht ein, künstlerische Unternehmungen zu unterstützen. Aber mit dieser Teilnahmslosigkeit hat er sich auch das anderwärts so ausgiebig benutzte Recht verwirkt, in künstlerische Dinge dreinzureden. Und der Künstler ist es gern zufrieden, tröstet sich über das mangelnde Interesse mit der Genugtuung über das Fehlen jeglicher philiströser Bevormundungsversuche, und kommt selbst darüber hinweg, daß die seltenen Fälle, wo er einmal mit dem Münchner „Urelement" in Berührung kommt, in der Regel die schmutzige Form irgend einer skandalösen Verleumdungsaffäre annehmen.

Ohne Zweifel ist es dieser durch und durch antiphiliströse Zug des Münchner geistigen Lebens, der Umstand, daß der Künstler hier in weit höherem Maße als anderswo auch als Mensch zeitlebens „Musensohn" sein und bleiben darf, was der Stadt auch für Musiker ihre große Anziehungskraft gegeben und selbst dann noch bewahrt hat, als die musikalischen Verhältnisse selbst sich in den letzten Jahren immer weniger verlockend gestalteten. Dieser Zug ist es, der den Künstler, den Musiker wie den Maler, an München fesselt und ihn so manches andere minder Erfreuliche tragen und vergessen läßt. Doch er nicht allein; es gesellt sich zu ihm noch ein anderes, fast möchte ich sagen: mystisches Element. Ein Element, das sich dem, der es nicht selbst erlebt und empfunden hat, nur schwer verdeutlichen läßt. Josef Ruederer, einer der wenigen Münchner, die ihre Vaterstadt so aufrichtig lieben, daß sie sich ihr gegenüber sogar zu absoluter Wahrhaftigkeit verpflichtet fühlen, er nennt es den Münchner Zauber. Dieser Zauber ist wie alle ganz schönen Dinge auf Erden im Grunde etwas Undefinierbares. Man kann nicht sagen, worauf er eigentlich beruht. Er liegt in allem und jedem, im Himmel und im Klima (dem vielgeschmähten!), also recht eigentlich „in der Luft", dann vor allem auch im landschaftlichen und architektonischen Bilde der Stadt samt ihrer Umgebung und selbst im Leben und Treiben der Bevölkerung, die auch in ihren Untugenden nicht nur erträglich, sondern geradezu prächtig wird, wenn man sie so ansieht, wie sie eigentlich vom Münchner Intellektuellen immer angesehen worden ist: als Staffage innerhalb eines entzückend malerischen Stadtbildes.

Wer diesen Münchner Zauber jemals ganz erfahren hat, der ist ihm auf immer verfallen. Denn München ist eine Stadt, in die sich der für Reize ihrer Art überhaupt Empfängliche mit einer gewissen Notwendigkeit *verlieben* muß. Aber eben deshalb — so könnte ein in amourösen Dingen Kundiger einwenden — ist es wohl nicht anzuraten, sich mit ihr zu *verheiraten*. Und in der Tat: dieser Münchner Zauber wird am stärksten empfunden, wenn man ihn zum ersten Male verspürt; der Fremde kennt ihn besser als der Eingeborene, der — trotz allem Lokalpatriotismus — nur ganz selten ein Organ dafür besitzt, und beim Zugewanderten pflegt er in der Regel um so mehr zu verblassen, je fester er mit den örtlichen Verhältnissen verwächst. Und trotzdem: dieser Zauber, er ist etwas ganz unsagbar Schönes, und weitaus das Schönste, was München überhaupt zu bieten hat. Wenn es sich fügen sollte, daß auch nur ein ganz schwacher Abglanz von ihm auf die Veranstaltungen des Münchner Tonkünstlerfestes fiele, so wäre zu hoffen, daß die Festtage allen Teilnehmern, die aufnahmefähigen Herzens und Sinnes sind, wirklich etwas Eigen- und Einzigartiges bieten könnten. Daß dem aber so sei, in diesem aufrichtigen Wunsche gipfelt der herzliche Gruß, mit dem wir Münchner unsere auswärtigen Vereinsgenossen willkommen heißen!





AN DER ISAR

I

Vom Münchner Kunstgeist

Man stelle sich vor, die Kapitale des Königreiches Bayern wäre mit allem, was sie hirgt, und was in ihr sich regt, üher Nacht vom Erdboden verschwnnden. Was hätte dann Deutschland am meisten zu heklagen, was würde es vornehmlich vermissen? Etwa die Kunstschätze der Glyptothek, der alten Pinakothek, der Residenz? Die Bauten König Ludwig des Ersten, die Schätze der Staatshibliothek? Nicht das eine, nicht das andere, so hohen Kulturwert es nur immer in sich tragen möge. Nicht die Sammlungen Münchens machen sein Bestes aus. Nicht der Königsplatz mit seiner wundervoll geschlossenen Raumwirkung, mit seinen gräzisierenden Bauwerken, die Dreiviertel des Jahres resigniert in rauher Lnft frösteln, ist sein herrlichster Eigenbesitz. Sondern der rastlos tätige, stets auf Neues sinnende, das gesamte Vaterland unaufhörlich befruchtende Münchner Knnstgeist. Der Geist, ohne den es kein Wiederaufblühen bodenständiger Architektur zwischen Rhein und Oder, keine Berliner und Wiener Sezession, kein Neuerstarken einheimischen Kunstgewerbes in Preußen und Sachsen, Baden nnd Hessen, kein tatkräftiges Weiterführen Wagnerischer Fortschrittsarbeit, keine Bühnen- und Konzertreform gäbe.

Von wem wird dieser Geist hanptsächlich destilliert?

Von Erheingesessenen und von Zugewanderten. Diese sind weitaus in der Mehrzahl. Nicht als ob nicht anch im Urmünchner Grund eine recht erhebliche künstlerische Zeugungskraft steckte. Insonderheit erlebten Architektur, dekorative Feintechnik und Musik an der Isar bereits nicht wenige vollertragreiche Blüteperioden, ehe die beiden großen, von Enthusiasmus überströmenden königlichen Mäzene des nennzehnten Jahrhunderts den Thron der Wittelshacher bestiegen. Bis in unsere Tage hinein sind im engeren Bannkreis der Frauentürme viel eigenkräftige Individualitäten, stark ausladende geistige Potenzen zur Welt gekommen: so Richard Strauß, der unweit der Sendlinger- oder Feuersnotgasse das Licht der Welt erblickte, so die Gabriel und Emanuel Seidl, die Meisterarchitekten der

graziösen Linie, so ein Karl Spitzweg, ein Lenbach, so namhafte Vertreter des modernen Kunstgewerbes. Doch nicht sowohl diese wurzelfesten Autochthonen als vielmehr die Zugereisten, erst Eingebürgerten haben Neu-München in der Hauptsache sein „Gesicht" gegeben, haben in den Burgfrieden der Stadt Gedanken hineingetragen und zur Herrschaft gebracht, die sich für die fortschrittliche Kunstentwicklung unserer Tage als maßgebend erwiesen. Nur ein Beispiel: wir sind eben jetzt daran, das im Bezirk der „Ausstellung München 1908" errichtete „Künstlertheater" mit einer Wiedergabe von Goethes „Faust" zu eröffnen. Max Littmann, der Architekt, der den Plan des Ganzen ersann, ist ein Thüringer; der Organisator und artistische Leiter des Gesamtunternehmens, der Hauptregisseur, der Maler, der mit einfachen Mitteln die Bühne wahrhaft genial zurüstete, der den Lesern der „Musik" hinlänglich bekannte Querkopf, in dem zuerst der Gedanke aufkeimte, ein ausschließlich der stilisierten Szene gewidmetes Haus aufzuführen: sie können sämtlich ihre norddeutsche Herkunft nicht verleugnen; Max Schillings, der Komponist der das Schauspiel einrahmenden und ergänzenden Musik, stammt vom Niederrhein; die Wiege des Dramaturgen stand in Darmstadt. Das jedoch, was im redlichen, eifrigen Zusammenwirken all dieser Kräfte zustande kam, ist münchnerisches Eigengut, durchtränkt von dem „ganz besonderen Saft" phantasiestrotzender Produktion, wie er einzig im herrlichsten, das Herbfrische mit dem Traut-Anmutvollen wundersam vereinigenden Alpenvorland quillt, überstrahlt vom warmen Licht, das aus dem gelobten sonnen- und farbenfrohen Schönheitsreich Italia just noch bis zu uns herüberflutet.

Es ist nun ein weitverbreiteter Irrtum, daß der Prozeß des Sich-Einmünchnerns neuer schöpferischer oder organisatorischer Gedanken sich mühe- und kampflos in einer Sphäre breiter, auf Leben und Lebenlassen gestimmter Behaglichkeit abspiele. Im Gegenteil: nirgendwo ringt man mit heißerem Atem fernen Kulturzielen entgegen, als in der Stadt, die Richard Wagner schier mit Steinen zum Tor hinaustrieb, ehe sie zu einer Hochburg seines Lebenswerkes wurde. Der genius loci ist der des „Raufens". Ficht mit mir — dann sei mein Freund, sagt der Münchner. Er verteidigt das von den Altvordern Überlieferte pietätvoll, öfters auch mit einem gewissen zähen Eigensinn; er begehrt anfangs leicht auf, wenn einer und noch einer „daherkommt", die ihn nötigen, wieder einmal umzulernen. Und dieses Mißtrauen, das ein grundehrlicher, nichts weniger als seichter, aber vorsichtig und gemächlich abwägender Volkscharakter dem Ungewohnten entgegenbringt: es wird von allerhand lichtscheuen Elementen genährt und vernutzt — Elementen, wie sie sich in jeder großen Stadt finden —, die in München davon leben, gegen die Neubildner und Neutöner zu hetzen, um während des dadurch hervorgerufenen

Wirrwars im Trüben zu fischen. Deshalb muß sich jeder hart herumschlagen, der an der Isar etwas vorwärtsbringt. Was aber aus diesem Dauerkrieg an Ergebnissen hervorgeht, das ist feuerbeständig, das hat die Kraft in sich, die Welt zu erobern.

Man kann sich eh und je über München ärgern, man kann es gelegentlich verwünschen, aber man muß es lieben! Für den künstlerisch Empfindenden ist es doch die Stadt der Städte. Weil wir in ihm die Stadt der Jugend sehen. Die Jugend braucht eine Natur, die ihr goldene Träume schenkt. Sie braucht Vorbilder, die sie dazu anspornen, im Erstreiten eines idealen Besitzes Blut und Leben hinzugeben. Sie braucht den Philister, der sich mit des schweren Leibes Wucht ihr entgegenstemmt, und den sie schließlich von oben bis unten mit Pfeilen spickt. Bleibt München die Stadt der Jungen und sich jung Erhaltenden, der Wagenden, derer, die mit jedem lebfrischen Heute gegen jedes kopfhängerische Gestern revolutionieren, dann wird ihm die Zukunft gehören.

Paul Marsop

II

Glossen zur Münchner Oper

Das heurige Tonkünstlerfest bringt seinen Besuchern drei Vorstellungen im Festspielbaue des Münchner Prinzregenten-Theaters. „Die Trojaner" von Berlioz — diese als Einheit an einem Tage, mit einer ausgiebigen Pause zwischen dem ersten und dem zweiten Teile, aufgeführt — die dramatische Symphonie „Ilsebill" von Friedrich Klose, die musikalische Tragödie „Moloch" von Max Schillings sind der Gegenstand der Festvorstellungen. Mancher wird über diese Nachricht hinweglesen, ohne ihre Bedeutung recht zu erkennen, wird es um so mehr tun, als weder die „Trojaner", noch „Ilsebill", noch „Moloch" neue, ungehörte Werke sind. Und doch steckt im ganzen Plane, wie in seinen Einzelheiten ein Problem, das kurz zu betrachten zugleich Gelegenheit gibt, Münchens Opernverhältnisse zu streifen.

Zwar nicht von den bösen Gewohnheiten allzu urlaubeifriger Tenöre, Primadonnen, Altistinnen und Baritone, noch der Absagesucht der Vertreter aller Stimmgattungen an der Münchner Hofoper soll hier so sehr die Rede sein. Auch die sonderbare Gepflogenheit üppiger hochmögender Künstler, die zum Studium übertragenen neuen Rollen der Opernleitung mit kalter Arroganz zurückzugeben, möge hier nur eben erwähnt werden. Dieser in früheren Jahren zärtlich großgehätschelte Disziplinmangel, dessen

üblen Erscheinungen so unheilvoll die Bildung des Spielplanes beeinflussen, so häufig den Willen der leitenden Stelle, ihre Pflichten gegenüber bedeutenden alten und neuen Werken zu erfüllen, schmählich vereiteln, ist der Gegenstand der Schmerzen der Opernleitung wie der Öffentlichkeit, — ihn allmählich in den der sorgfältigen Kunstpflege einzig möglichen Zustand uneingeschränkter Zuverlässigkeit und kunstfreudiger Unterordnung der Sänger unter den richtunggebenden Willen einer künstlerisch überragenden Autorität umzuwandeln, das Ziel eines Mannes wie Felix Mottl. Und wer gerecht und einsichtig Früher und Jetzt gegeneinander abwägt, muß zugestehen, daß Mottl diesem Ziele schon etliche Schritte näher gekommen ist. Nur muß man auch bedenken, daß eine rücksichtslose Schneidigkeit an der Münchner Bühnenkünstlerschaft noch schneller schartig werden würde, als an einer andern, von Natur mehr mit Arbeitseifer begabten. Künstler sind nun einmal keine Ackergäule, sondern verlangen eine zwar feste, aber leichte Hand, die sie zügelt. Die aufgezählten Schwierigkeiten, wozu noch eine unselige Sparpolitik der Zivillistenverwaltung kommt, um alle Hände zu binden, können jedoch zeigen, mit was für Hindernissen die Opernleitung zu ringen hat, und mögen das Schöne, das dennoch hier geleistet wird, um so heller erstrahlen lassen.

Hat Münchens Oper überhaupt einen Anspruch auf eine besondere Schätzung als eines Kunstinstitutes von eigentümlichem, nur ihm eigenem Charakter? Ganz gewiß! Sie ist nie eine Bühne gewesen, die nach neuen Werken sonderlich lüstern wäre. Bedachtsam, wie es dem Wesen der an der Isar wohnenden Bevölkerung entspricht, hat sie immer erst andere die Wirksamkeit neuer Werke ausprobieren lassen, ehe sie selbst danach griff. Selbst die kassenfüllende Eigenschaft der Sensation bringt sie nicht aus ihrer kühlen Zurückhaltung heraus, hat es nicht mal unter Ernst von Possarts Regiment getan. Richard Strauß führt seine dramatischen Erzeugnisse nicht in seiner Vaterstadt zuerst auf, sondern auswärts, und er wäre doch, auch ohne seine Eignung zum goethischen „Kerle", ein funkelndes Licht, das die Theaternachtfalter anzulocken vermöchte. Die Schöpfungen andrer Autoren müssen eine lange Reihe großer und kleiner Bühnen überlaufen haben, bevor sie in München gnädigst eingelassen werden. Daß man hier und da ortsangesessenen Komponisten, denen die gute Fee nicht just ein erschröckliches Genie wie Richard dem Bösen in die Wiege gelegt hat, die Ehre einer Uraufführung und etlicher Wiederholungen gewährt, widerspricht nicht der Regel, sondern bestätigt sie nur. Immerhin hat München einige Premieren aufzuweisen, die viel, viel aufwiegen. Wer die Geschichte Wagners kennt, weiß, was ich meine. Aber freilich kann sich nicht der Münchner selbst so sehr dieser glanzvollen Tatsache seiner Hofoper rühmen; männiglich weiß, daß der Anfang des Kapitels „Wagner"

in der Chronik des Münchner Hoftheaters von wüstem Bierbankgeheul erzählt. Eines Königs Wille, ein Wille, wie er heutzutage leider nicht mehr der Münchner Bühnenkunst Maß und Ziel gibt, hat damals das Unerhörte möglich gemacht.

Ludwigs II. wagender Mut errang der Münchner Hofoper das, was ihr Jahrzehnte hindurch den Stempel des Einzigartigen aufgedrückt und sie in die erste Reihe der deutschen Hofbühnen gerückt hat. Stand sie in frischem Zugreifen nach neuen Werken hinter ihren andren subventionierten Schwestern zurück, so ist sie ihnen in der Pflege des wagnerischen und ludovicischen Erbes stets vorangewesen. Und auch die Münchner, die anno 1865 gegen König und Genie losgewettert hatten, sind zum Wagner-Glauben so gründlich bekehrt worden, daß ihnen (von der „Lustigen Witwe" natürlich abgesehen) nichts so viel Freude bereitet, wie die Vorstellungen wagnerischer Dramen, die, vornehmlich wenn Felix Mottl das Zepter führt, die unglaublichsten Kassenbelagerungen veranlassen. Das ältere Geschlecht rühmt sich gern seiner Wagner-Begeisterung, doch unsre Jungen geben ihm nichts nach und stellen sich von Nachmittag bis Morgen auf, ertragen Winterkälte und Nachtwache, um von des Hauses höchsten Rängen dem Mysterium lauschen zu können. Ob übrigens die gewiß schmachvollen Geschehnisse der sechsziger Jahre nicht aus einer im Grunde guten Eigenschaft der Münchner erklärt werden können? Ihr stark demokratischer Instinkt lehnt sich rasch gegen alles auf, was vom Willen eines Einzelnen oder Einzelner durchgesetzt wird. Sie wittern gleich Cliquenwirtschaft und glauben in flackernder Erregung, der vermeintlichen Clique den Volkswillen entgegenstemmen zu müssen, wobei sie dann nur nicht bedenken, daß sie selbst auf dem Wege sind, die allerschlimmste Cliquenwirtschaft einzurichten. Mit dem ursprünglichen Feuer, das ihnen unter aller Gemütlichkeit von alters her in den Knochen sitzt, schlagen sie auf den Gegner los, unbekümmert wohin sie treffen. Ist ihr Zorn verraucht, so sind sie wieder die besten Freunde von der Welt und würden dann jeden einen Hundsfott heißen, der es wagen wollte, anzugreifen, was sie soeben selbst verfolgt hatten. . . . Steht nicht das Prinzregenten-Theater, das im Anfange arg befehdete, jetzt als Stolz Münchens, als Sühne für 1865, als Vorbild für das übrige säumige Deutschland hoch in der Liebe des Münchners?

Außer Wagner ist es Mozart, der in München eine Heimstätte gefunden hat. Im Anfange der neunziger Jahre entsann sich der Intendant Possart des Residenztheaters, dessen wundervoller, von allen guten Geistern einer holden Vergangenheit bewohnter Bau von Cuvilliès, dem echten Baumeister seiner leichtbeschwingten Zeit, herrührt, als des gegebenen Rahmens für Mozarts Opern. Im Laufe der folgenden Jahre



führte er dann unter der wichtigen Mitarbeit des damaligen Generalmusikdirektors Hermann Levi die Säuberung der Meisterwerke Mozarts von allen musikalischen, textlichen und dramaturgischen Anhängseln durch, die sich allmählich das Gewohnheitsrecht der Tradition erworben gehabt hatten. Die „Zauberflöte“ ausgenommen, die noch heutigen Tages im weiten Hause des Hof- und Nationaltheaters das Scheinleben einer großen Prunkoper, die sie gar nicht ist, führen muß, wurden Mozarts unsterbliche Opern in den traulich engen, höfisch glänzenden Raum des Residenztheaters hinübergeleitet. Hier ward die Intrige Figaros und der beiden listigen Frauen gegen den galanten Grafen Almaviva zu süßbetörendem Leben erweckt, hier sang nun Cherubin sein „Non so più cosa son' cosa faccio“, hier erschien die das Rokoko zertretende Wucht des „Don Giovanni“ grade in der Umwelt des dramma giocoso überlebensgroß, gewann die heikle Treuprobe des skeptischen Don Alfonso mit den lieblichen Schwestern Fiordiligi und Dorabella den vollen zarten sinnlichen Reiz, hier entfaltete der Geistesreichtum der jungfrischen Partitur der „Entführung“, die wir erst kürzlich in einer wundervoll lebensprühenden neuen Einstudierung unter Mottl wieder bekommen haben, seine ganze funkelnde Pracht. Die Erlösung Mozarts aus dem Getriebe der großen Oper wird immer die bedeutendste Tat bleiben, die Possart als Intendant der Münchner Bühne vollbracht hat. Ebenso wichtig war seine Inszenierungsarbeit als Regisseur und Dramaturg dabei; er ersah den dramatischen, so überaus lebendigen Kern dieser Werke, führte sie aus dem Bereiche musikalischer Konzertaufführungen mit Kostüm ins wirksame Bühnendasein. Zwar hätte Possart nicht er selbst sein müssen, hätte er nicht das Dramatische nun auch wieder zum Teil sehr ins Theatralische verkehrt. Auch er war von der Berufskrankheit der Regisseure, der Nuancensucht, heimgesucht, von der Lust, in Spiel und Dekorationen Realismen einzuschmuggeln, die, so klein sie oftmals ausschauen, doch den Stil des aufgeführten Stückes schlimm verzerren können. Diese bösen Kleinigkeiten fahren uns auch noch jetzt oft zur Unzeit in die Vorstellungen selbst der Wagnerischen Dramen hinein, wie wir denn überhaupt in den Fragen stilgerechter Inszenierung, d. h. einer Inszenierung, die dem Stil jedes Werkes gerecht würde, vom Ziel sehr weit entfernt sind.

Nun ist allerdings diese Frage überall noch nicht künstlerisch befriedigend entschieden. Wie es in Gasthäusern eine en tout cas-Sauce gibt, die zum Fisch wie zum Fleisch, zu jedem Braten, sei er vom Rinde, vom Hammel, vom Kalbe, passen muß, so gibt es auch eine Allerwelts-Opernregie, die alle Werke über einen Kamm schert, die ihre Anregungen für Dekoration und Spiel nicht etwa aus dem Werke selbst schöpft, sondern ihre Phantasiereste an dem vorhandenen Dekorationsfonds berauscht

und für Spielregeln in den Regienotizen Wagners ihre Weisheit sucht. Nie kommt es einem Regisseur dieses Schlages in den Sinn, daß man für Pfitzner, Schillings, Klose, Strauß, Berlioz einen andern Stil anwenden müsse, als für Wagner. Man glaubt Wunder was getan zu haben, wenn man die historische Treue in Kostüm und Dekoration wahrt, ohne bei diesem Wühlen in kunst- und kulturhistorischen Folianten vom Zweifel überfallen zu werden, ob es nicht just dem Wesen des Werkes besser entsprechen möchte, wiche man von der beglaubigten Überlieferung künstlerisch neuschaffend ab. Man huldigt einem Romantizismus, der seine Naturanschauungen bei Schwind holt und vorm Impressionismus drei Kreuze schlägt. Als Gesetz der Ausstattung gilt der Satz: soviel als möglich auf die Bühne stellen, mag es nun dem Charakter des Werkes dienen oder ihn vergewaltigen. Das Zuviel ist überhaupt der Dämon des Allerweltsregisseurs. Und leider muß ich bekennen, daß wir auch in München noch recht viel von fossiler Regie in der Oper haben. Ein Mottl der Regie tut uns not, der in Spiel und Bild böte, was Mottl in der Musik gibt: nämlich den Geist des Geistes, die Quintessenz des Werkes, der nicht auf den Buchstaben schwüre (und wohl gar noch falsch schwüre), sondern dessen Sinn in die schöne Wirklichkeit übersetzte. Einen selbstschöpferisch künstlerisch empfindenden Regisseur, dem jedes neue Werk neue Bühnenbilder aus der Phantasie entlockte. Einen Mann, der schlaflose Nächte darüber verbringen könnte, wie er die großen Linien der „Trojaner" in die Anschauung überführen müßte, bis in der Szene derselbe gebundene Stil herrschte, wie in der Handlung und der Musik. Einen Künstler, der das Oratorisch-Symphonische der „Ilsebill" und des „Moloch" im Bilde wiederzugeben vermöchte. Einen Regisseur, der das Auge des Malers, das Ohr des Musikers, das Herz des Dramatikers und den Verstand des Theaterpraktikers (dieser ist am wenigsten nötig) zusammen besäße. Keine andere Stadt hätte einen solchen idealen Regisseur mehr zu beanspruchen, als München, das in der bildenden Kunst die Königin unter den deutschen Städten ist.

Zufällig sind mir eben die Namen der drei Werke in die Feder geflossen, die das Festprogramm des Hoftheaters bilden. Und damit bin ich wieder beim Anfange angelangt. Wie der Versuch, sie ins Prinzregententheater zu verpflanzen, nun gelingen wird, wer will es voraussagen? Aber begrüßen wird den Vorsatz jeder, der in der Entwicklung, im Fortschritte das Heil der Kunst erblickt. Es fehlen nicht die Stimmen, die meinen, es wäre eine Entheiligung Wagners, das Festspielhaus auch andern als dem Meister zu bieten. Ich denke genau das Gegenteil, sehe im Plane eine der bedeutsamsten Ideen unsrer Zeit, weil er die Unnatur des welschen Rangtheaters wieder einmal überwindet, und weil er Werken, die, wie „Ilse-

bill" und „Moloch", auf Wagnerischen Anschauungen und Mitteln ruhen, aus ihnen gleichsam geboren sind, unter dieselben Bedingungen stellt, die ihre Überlegenheit bei Wagners eigenen Schöpfungen klar erwiesen haben. Lange hat's gedauert, ehe man sich hat entschließen können, die Tore des Münchner Festspielhauses, die — was auch ein bezeichnend Merkmal unsrer Gemächlichkeit ist! — elf Monate im Jahre geschlossen sind, außerwagnerischen Werken zu öffnen. Doch ist es nun geschehen. Und sollte München nicht stolz darauf sein, sollte es sich nicht ein eigen Verdienst um die Sache des künstlerisch notwendigen, nicht eines windigen, Fortschrittes zuschreiben? Sollte es sich dabei nicht auch des neidenswerten Besitzes des Mannes rühmen, der seit wenigen Jahren an der Spitze der Oper steht, des Meisters Felix Mottl? Er ist das Zeichen, darin München noch mehr Siege erfechten, der die Oper an der Isar zu neuen Taten führen wird. Schon hat er zu Wagner und Mozart einen hellklingenden neuen Meisternamen gefügt, den des französischen Romantikers mit der germanischen Liebe, des Erschaffers der „Trojaner", des „Benvenuto Cellini" und des holdseligen Lustspieles „Beatrice und Benedikt". Hector **Berlioz** ist dieser Name. Hoffen wir, daß die „Trojaner" recht viele Herzen bekehren und dem großen Gallier den Weg in die deutschen Theater bahnen! Wahrlich, er hat als Toter schon das kanonische Alter erreicht, und auch die, denen der Totenschein das wichtigste Ruhmesdokument ist, dürfen ihn unbeschadet ihres Rufes jetzt preisen und für ihn werben.

Aber die Hauptsache bleibt doch die Eroberung des deutschen Amphitheaters für die außerwagnerische, aber ihr wesensverwandte Kunst. Vielleicht zieht sie auch einen neuen Geist der künstlerischen Szene an. Kein Zufall ist es, daß draußen im Schutze der Bavaria ein Theater erbaut worden ist, das das, was wir bisher bei allem hingebenden Eifer der Bühnenlenker zu vermissen glaubten: den künstlerischen Stil, zum obersten Gesetz erhoben hat, das an die Stelle des Zuviel die weise Beschränkung und die kräftige Anregung der Phantasie setzt, anstatt den unmöglichen Kampf mit dem Objekt ins Unendliche fortzuführen. Vom Geiste des **Münchner Künstlertheaters** wird gar mancher Künstler und gar manches Werk Nutzen ziehen dürfen, falls seine Lehre nur richtig verstanden wird. Selbst Wagner könnte meiner festen Meinung nach auf der Phantasiebühne noch ungeahnte Auferstehungen feiern. Mit welcher Glosse, deren künstlerische Erfüllung hoffentlich auch wieder München spendet, ich mich jedoch empfehlen will, ehe ich von den ganz Wagnerfesten gesteinigt werde.

Paul Ehlers

18*

III

Vom Münchner Konzertleben

Zum Geist gehört noch immer die Materie. Und nachdem vom Münchner Kunstgeist die Rede war, sei es verstattet, kurz davon zu sprechen, wie er sich bis heute, und zwar speziell im Konzertleben, geäußert hat. Eine besondere, festumrissene Physiognomie festzustellen ist da beinahe unmöglich. Einmal bleibt kein noch so starker Eindruck wie bei den anderen Künsten, gebannt in Stein oder auf Leinwand, dauernd und unverwischbar; er ist flüchtig wie die Stunde, die ihn gebiert und stirbt mit ihr. Und außerdem ist dann auch gerade in den wirklich großen Musikstädten die interurbane und internationale Flutwelle der Konzerte zu stark. Was man heute in Berlin hört, kann man morgen in Köln, übermorgen in Leipzig oder Dresden, überübermorgen in München hören usw. Der Kunstsinn und das Kunstverständnis der Einwohner gewinnen vielleicht dadurch; der Kunstcharakter der Stadt leidet. Nicht ohne einen wesentlichen, eben schon berührten Vorteil. Daß leidenschaftliche und weitgreifende Parteikämpfe nicht mehr den Boden finden wie noch zu Wagners Zeit, liegt nicht so sehr in einer Abschwächung der Gegensätze innerhalb der Betätigungsgrenzen unserer Kunst. Das Publikum läßt sich einfach nicht mehr so leicht kritiklos zu einem heftigen Für oder Gegen mitreißen, eben weil durch das reiche Maß der im Laufe auch nur eines Konzertwinters gebotenen verschiedenartigsten Genüsse Ohr und Blick geschärft worden sind für das Gute, das in jedem bedeutenden Werk, welcher Richtung immer es angehört, zu finden ist; das verbissene *Anathema sit* und das genau so verbissene *Hosianna* finden ihren Ausgleich auf der Grundlage eines immer mehr wachsenden wirklichen Verständnisses.

Gerade darin übrigens möchte ich doch ein Charakteristikum, ein Hauptcharakteristikum des heutigen musikalischen München finden, das es scharf von früheren Zeiten unterscheidet: in einem schier grenzenlosen guten Willen dem Neuen *in rebus musicis* gegenüber, mag sich dieses Neue selbst hie und da noch so revolutionär, ja abstrus gebärden. Dabei läuft manche Kritiklosigkeit mit unter; allein ich glaube doch der wirklich erfreulichen Tatsache sicher zu sein, daß in den letzten Jahren kein irgend hervorragender Komponist eine Ablehnung erfahren hätte, weil er die gewohnten Mittel verschmähte und eigene Wege ging.

In den Tagen, als Wagner und Bülow hier weilten, und noch auf lange hinaus war das ja anders; denen, die vor ihnen die Herrschaft führten, war es aber noch leichter gewesen, dem Musikleben der Stadt ihren Charakter aufzuprägen. Wer damals die Konzerte der Musikalischen Akademie

dirigierte, der konnte eine fast unumschränkte Herrschaft auf den Geschmack der Musikliebenden ausüben. Vor Bülow war es Lachner, der da den Dirigentenstab führte. Als Bülow gewählt worden war, soll er die nette kulinarische Äußerung getan haben: „Ich begreife das nicht; der andere ist doch Honig, und ich bin Senf!" Nach ihm kamen Wüllner, Levi, Erdmannsdörfer, Richard Strauß, Zumpe, Fischer, Stavenhagen, fast jeder eine abgeschlossene Persönlichkeit, zu deren Würdigung es hier keiner weiteren Ausführungen bedarf. Aus alten Blättern und Programmen, wie sie der Zufall in die Hand spielt, kann man im Laufe der Jahre bei den Darbietungen der Musikalischen Akademie ein hübsches Stück Geschichte studieren. So wenn sich z. B. am 12. April 1880 findet: Zum ersten Male: Nirwana, symphonisches Stimmungsbild, op. 20 von H. v. Bülow. (Unter Direktion des Komponisten.) Es war auch das letzte Mal. Oder weiter zwei Konzerte „unter gütiger Mitwirkung des Herrn Johannes Brahms aus Wien", 1874 und 1876, bei denen Brahms die c-moll-Symphonie (Manuskript) leitete und selbst sein Klavierkonzert op. 15 spielte. Oder, am 10. März 1885 unter Levi: Siebente Sinfonie, E-dur (Manuskript), von Anton Bruckner. Den Teilnehmern jener Aufführung, so ziemlich der ersten in Deutschland, ist die rührende Freude, mit der Bruckner für den Beifall dankte, unvergeßlich geblieben.

Einer der bodenständigen Faktoren, die weiter bestimmend auf das Münchner Musikleben einwirkten, war das Walter-Quartett, gegründet von Josef Walter, ruhmreich von seinem jüngeren Bruder Benno Walter weitergeführt. Ihm folgte das Miroslav Weber- und neuestens das Ahner-Quartett. Weber wie Ahner nahmen, bzw. nehmen gleich Walter die Stelle des ersten Konzertmeisters im Hoforchester ein. Ältere Münchner Musikfreunde werden sich der Trio-Abende von Prof. Bußmeyer erinnern; einige Jahre spielte auch die Kaimsche Kammermusikvereinigung eine erhebliche Rolle; nicht vergessen sei das Hösl-Quartett. Weitverbreiteten Ruf als eine der besten Kammermusikvereinigungen Deutschlands genießen jetzt „Die Münchener" mit Theodor Kilian an der Spitze. Sehr früh trat die Bläservereinigung von Mitgliedern des Hoforchesters auf den Plan, gegründet von Strauß' Vater; ihre Konzerte bilden noch heute Ereignisse der Saison.

Dem Hoforchester erwuchs ernsthafte Konkurrenz, als im Jahre 1891 Dr. Kaim nach München kam, zunächst eigentlich nur als Propagator für die Kaimsche Klavierfabrik. Bald aber ging sein Ehrgeiz weiter; er bildete sich ein eigenes Orchester und ließ sich dann durch Martin Dülfer dazu das eigene Haus, den Kaim-Saal, erbauen. Erster Dirigent war Hans Winderstein; ihm folgten bei der Einweihung des Kaim-Saales durch ein Musikfest Herman Zumpe, dann Ferdinand Löwe, der so überaus glück-

lich für Bruckner eintrat, Weingartner und Schnéevoigt. Neben den Abonnements- und populären Konzerten erschien bald noch die schöne Einrichtung der Volks-Symphonie-Konzerte zu billigen Preisen, die Langenhahn, Hausegger, Dr. Dohrn, Stavenhagen, Peter Raabe u. a., zuletzt Boehe und Courvoisier zu Leitern hatten. Seine Glanzzeit erlebte das Kaimsche Unternehmen unter Weingartner. Kaim nnd sein Orchester wirkten zu jener Zeit durch ihre Pflege neuerer Kunst überaus segensreich; ihr Vorgehen zwang die stark in klassizistischen Traditionen befangene Akademie, modernere Werke in größerem Umfang in ihr Programm aufzunehmen und so auch ihr Publikum zu größerer Unbefangenheit und Duldsamkeit zu erziehen. Wie sehr München die Stadt ist, in der kühnes Vorwärtsstreben Aussicht auf Erfolg hat, beweist die Geschichte des Kaimschen Institutes, beweist der stille aber zähe Kampf, den es mit der Akademie führte, und beweist der Sieg, den es unbezweifelbar eine Zeitlang über seine ältere Rivalin errang. Mit Weingartners Weggang begann der Stern zu erbleichen; es kamen die oft erörterten finanziellen Schwierigkeiten dazu, das Orchester konnte nicht mehr auf der alten Höhe erhalten werden; 1908 trat dann die Katastrophe ein, die das verdienstvolle Unternehmen mindestens für länger lahmlegen wird. Es darf aber nie vergessen werden, daß München seine Entwicklung zur modernen Musikstadt nicht zum kleinsten Teil der Initiative und dem Opfermut von Hofrat Kaim verdankt. Weingartner insonderheit angerechnet sei noch seine gerechte Berücksichtigung der jungfranzösichen Schule. Daß der Fall Kaims leider auch den ungemein anregenden Konzerten nnter Hans Pfitzner ein vorzeitiges Ende bereitete, muß als eine seiner bedauerlichsten Folgen bezeichnet werden.

Spricht man von der Umwandlung nnserer Stadt zu ihrer heutigen Empfänglichkeit für alle Neuerscheinungen, so muß auch der Name Heinrich Porges' genannt werden. Als Kritiker hat er ebensosehr wie als Dirigent nach dieser Richtung Gutes gewirkt. Mit großen persönlichen Opfern an Kraft und Energie hielt er den von ihm gegründeten Chorverein immer wieder, als beste Waffe in seinem mutigen Kampfe vor allem für die Anerkennung Liszts und Berlioz'. Ja, man kann sagen, er ist in diesem Kampf und an diesem Kampf, in dem er seine ideale Lebensaufgabe sah, gestorben. Seine letzte Tat war eine glänzende Aufführung von Liszts „Christus"; ihre Wiederholung ging über seine Kräfte und kostete ihn das Leben. Von Vorgängern und gleichzeitig existierenden Vereinigungen sind neben dem Porgesschen Chorverein zu nennen der Chorverein, den Lachner und Wüllner dirigierten, der Oratorienverein, von Baron Perfall gegründet, vor seiner Auflösung von Schwartz und Gluth geleitet, ferner der Lehrergesangverein und, etwas jüngeren Datums, der

Chorschulverein unter Domkapellmeister Wöhrle. Der letztgenannte Chor hat das große Verdienst, alte Musik zu pflegen; er hat damit der Renaissancebewegung in der Musik eminente Dienste geleistet. Völlig der Wiedergabe alter Kammermusikwerke im Stil ihrer Zeit gewidmet hat sich übrigens die allbekannte und nicht hoch genug zu schätzende „Deutsche Vereinigung für alte Musik", eine Gründung Dr. Bodensteins.

Vor einigen Jahren nun schien es fast — und manchen Musikfreund mag dieses Anscheinen mit Sorge erfüllt haben — als wollte Münchens Konzertleben in dem Sturm von Solisten- und sonstigen Abenden, der allwinterlich durch Deutschland fegt, ganz seine Eigenart einbüßen. Hatten früher auch gewisse Virtuosen, die in die Stadt kamen, Begeisterung und Sensation erregt, so des öfteren Sarasate, einmal auch Sauer, dann der kleine Koczalsky und andere, so blieb derartiges doch vereinzelt, und die eigenwertigen Leistungen auf Instrumental- und Chorgebiet bildeten den stets dominierenden Grundakkord. Zu der immer wachsenden Überschwemmung von außen, die auch viel Mittelgut hereintrug, trat jedoch vor, wie gesagt, wenigen Jahren unglücklicherweise der Umstand, daß die Akademie etwas von ihrem früheren Ruf einbüßte und die alten Chorvereinigungen sich zu lockern, ja sich ganz aufzulösen begannen.

Allein, plötzlich kam ein neuer und starker Aufschwung. Felix Mottl übernahm die Direktion der Musikalischen Akademie und führte sie binnen kurzem wieder zu glänzender Höhe. Neben aller Pflege klassischer Musik gab er in den Programmen dem modernen Schaffen breiten Raum; seiner begeisternden Führung folgt sein ausgezeichnetes Orchester ebenso willig wie das Publikum. Und wenn es gerade um die Chorverhältnisse sehr trübe bestellt war, so haben darin die letzten Jahre ebenfalls gründlichen Wandel geschaffen. Der Porges-Chor und der Chor des Orchestervereins haben sich zur Konzertgesellschaft für Chorgesang unter Kammersänger Heß zusammengeschlossen, und der Lehrergesangverein hat sich mit dem Lehrerinnen-Singchor unter Kapellmeister Fritz Cortolezis vereinigt. Beide großen Chöre leisten ganz Vorzügliches; sie sind ebenso wie das Hoforchester berufen, beim Tonkünstlerfest mitzuwirken.

Ja selbst die Affäre Kaim (die übrigens einer neueren Gründung, dem Philharmonischen Orchester unter Jan Ingenhoven, zu freierer Entfaltung verholfen hat) mag als ein endgültiges Gesundungszeichen zu betrachten sein; durch einen gewaltsamen Prozeß wurde Krankes abgestoßen; und gleichviel nun, ob durch eine endlich durchgreifende Sanierung das Kaimsche Unternehmen selbst wieder lebensfähig gemacht wird, oder ob sich anderweitig ein neues Orchester auf gesicherter Grundlage bildet, jedenfalls bekommt München im nächsten Winter ein zweites erstklassiges



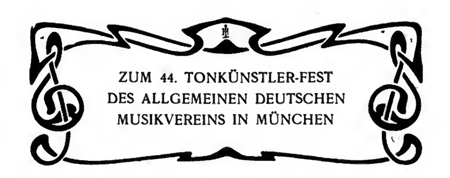


Konzertorchester, dessen es neben dem Hoforchester bei der Fülle der zu erledigenden Aufgaben dringend bedarf.

So ist heute die Gefahr vollkommen überwunden, der unser Musikleben kurze Zeit verfallen schien: wild nach allen Seiten zu wuchern, ohne noch allzuviel stammeigene Früchte zu tragen. Nun sind alle Kräfte wieder konzentriert, ein starkes Gegengewicht gegen die Unzahl dessen, was von außen eindringt, ist geschaffen. Welche hervorragenden Früchte diese Konzentration schon getragen hat, lehrt leicht ein Blick auf die Ergebnisse der letzten Winter. Und gerade sein freies und frohes Erfassen, sein liebevolles Verständnis für alles Neue, das Erfahrungen, wie sie Schillings vor nicht zu langer Zeit in Berlin einmal mit seinem „Seemorgen" machte, ausschließt und das den bahnbrechenden Konzerten der Ortsgruppe des Allgemeinen Deutschen Musikvereins schon so starken Erfolg verschaffte, gerade dieses bereitwillige, jugendfrische Entgegenkommen für alles Moderne im guten Sinn gibt München wieder eine eigenartige Physiognomie als Konzertstadt und läßt es zum Festort für die Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ganz besonders geeignet erscheinen. Das Tonkünstlerfest soll auch den Musikern und Musikfreunden ganz Deutschlands zeigen, was München als Musikstadt zu geben vermag; möchten seine Gaben freundliche Aufnahme finden!

Dr. Eduard Wahl





Das diesjährige Tonkünstlerfest (die 44. Jahresversammlung) des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet in München in den Tagen vom 1. bis 5. Juni statt. Außerdem sind die Mitglieder bereits am 30. Mai zu einer Opernvorstellung im Künstlertheater der Ausstellung eingeladen.

Das Programm lautet, mit Vorbehalt etwa noch nötig werdender Anderungen:

Samstag, den 30. Mai, nachmittags:
Vorstellung im Künstlertheater der Ausstellung.

Chr. W. Gluck: „Die Maienkönigin".
Hermann Bischoff: „Tanzlegendchen" (nach Gottfried Keller).

Sonntag, den 31. Mai:
sollen Führungen durch die Pinakothek, das Nationalmuseum und durch die Ausstellung veranstaltet werden; bei genügender Beteiligung könnte nachmittags auch ein Ausflug in das Isartal oder an den Starnberger See veranstaltet werden.

Montag, den 1. Juni, nachmittags 5 Uhr:
Festaufführung im Prinz-Regenten-Theater.

Friedrich Klose: „Ilsebill".

Im Anschluß hieran, abends 8½ Uhr, offizielle Begrüßung der Festteilnehmer durch die Stadt München im alten Rathaussaal.

Dienstag, den 2. Juni, vormittags 10 Uhr:
Öffentliche Hauptprobe zum ersten Orchesterkonzert.
Abends 7½ Uhr:
Erstes Orchesterkonzert (Stuttgarter Hofkapelle) im Odeon.

Paul v. Klenau: Symphonie f-moll für großes Orchester.
Ernest Schelling: Suite fantastique für Klavier und Orchester.
Jan van Gilse: „Erhebung", Symphonie No. 3 für eine hohe Sopranstimme und großes Orchester.
Max Schillings: „Glockenlieder", vier Gesänge mit Orchester, op. 23.

Mittwoch, den 3. Juni, vormittags 11 Uhr:

Erstes Kammermusikkonzert im Saale des Hotels „Zu den vier Jahreszeiten".

Karl Pottgießer: Quartett für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell.
Georg Vollerthun: Lieder.
Walter Braunfels: Fünf Bagatellen aus op. 5 und drei Studien aus op. 9 für Klavier.
Georg Vollerthun: Lieder.
Kurt Schindler: Lieder.
Henri Marteau: Kammersymphonie (Octette symphonique) für Flöte, Klarinette, Horn und Streichquintett.

Nachmittags 5 Uhr:

Festaufführung im Prinz-Regenten-Theater.

Max Schillings: „Moloch".

Donnerstag, den 4. Juni, vormittags 10 Uhr:

Öffentliche Hauptprobe zum zweiten Orchesterkonzert.

Nachmittags 3 Uhr:

Hauptversammlung im Saale des Museums, Promenadestraße 12.

Abends $7^1/_2$ Uhr:

Zweites Orchesterkonzert (Münchner Hofkapelle) im Odeon.

Frederick Delius: „Eine Messe des Lebens" (Zweiter Teil) für Soli, Chor und Orchester.
Josef Krug-Waldsee: „Der goldene Topf", symphonische Dichtung für großes Orchester, op. 51 (nach E. T. A. Hoffmanns phantastisch-humoristischem Märchen).
Wilhelm Berger: Zwei Gesänge mit Orchester (noch fraglich).
Karl Bleyle: „Flagellantenzug", Tondichtung für großes Orchester, op. 9.
Siegmund v. Hausegger: „Sonnenaufgang", ein Freiheitssang nach Gottfried Keller für gemischten Chor und großes Orchester.

Freitag, den 5. Juni, vormittags 11 Uhr:

Zweites Kammermusikkonzert im Saale des Hotels „Zu den vier Jahreszeiten".

Richard Lederer: Quartett in A für zwei Violinen, Viola und Violoncell.
Karl Kämpf: Lieder.
Carl Ehrenberg: Sonate in Es-dur für Violine und Pianoforte, op. 14.
Roderich v. Mojsisovics: Lieder.
Kurt Schindler: Lieder.
Paul Juon: Trio-Caprice (nach Selma Lagerlöf's „Gösta Berling") für Klavier, Violine und Violoncell, op. 39.

Nachmittags: Festaufführung im Prinz-Regenten-Theater.

Hector Berlioz: „Die Trojaner" (I. Teil 4—6 Uhr, II. Teil $^1/_2$8—11 Uhr).

Festdirigenten sind die Herren Generalmusikdirektor Felix Mottl, Hofkapellmeister Dr. Aloys Obrist und Ludwig Heß, Dirigent der Konzertgesellschaft für Chorgesang.

Außerdem haben folgende Künstler und Künstlervereinigungen ihre Mitwirkung in den Konzerten zugesagt:

Die Königlichen Hoforchester von München und Stuttgart; die Konzertgesellschaft für Chorgesang; Fräulein Mientje van Lammen (Sopran); Fräulein Else Schünemann und Fräulein Olga von Welden (Alt); die Herren Kammersänger Rudolf Gmür (Baß), Benno Haberl und Ludwig Heß (Tenor), Kammersänger Josef Loritz (Bariton); das Ahner-Quartett (Konzertmeister Bruno Ahner, Kammermusiker Emil Wagner und August Haindl, Kammervirtuos Karl Ebner); das Münchener Streichquartett (Professor Theodor Kilian, Georg Knauer, Professor und Konzertmeister Ludwig Vollnhals, Konzertmeister Heinrich Kiefer); das Russische Trio (Véra Maurina, Michael Preß und Josef Preß); Professor Schmid-Lindner (Klavier); Kammermusiker J. Horbelt (Kontrabaß); Professor B. Hoyer (Horn); Kammermusiker H. Scherrer (Flöte); Kammervirtuos Karl Wagner (Klarinette).

ILSEBILL

von Friedrich Klose[1])

... In einem ganz eigenartigen Verhältnis zur Symphonieform steht auch Kloses Opernwerk: „Ilsebill. Das Märlein von dem Fischer und seiner Frau", das der Komponist selbst eine „dramatische Symphonie" nennt. Ich finde diese Benennung nicht sehr glücklich, insofern sie von anderen (wie z. B. von Berlioz bei seiner „Romeo und Julie"-Symphonie) schon für eine ganz andere Art von musikalischen Kunstwerken Verwendung gefunden hat. Aber sie ist in höchstem Maße bezeichnend für das künstlerische Ideal, das Klose vorschwebte, und das er in formal-stilistischer Hinsicht mit nahezu restlosem Gelingen verwirklicht hat. Er wollte eine Symphonie schreiben, d. h. also ein Werk der Tonkunst, das durch parallel verlaufende szenische Vorgänge gleichsam als eine Art von theatralisch dargestelltem „Programm" ergänzt und erläutert wird. Wie alle nennenswerten Opernkomponisten unserer Zeit ist auch Klose von Richard Wagner ausgegangen und in seiner musikalischen Ausdruckssprache verrät er vielfach noch sehr deutlich die Herkunft von der Kunst des Bayreuthers, stellenweise nicht weniger als sein Textdichter Hugo Hoffmann in den Stabreimen des Librettos. Aber trotzdem ist das, worauf er eigentlich hinaus will, etwas ganz anderes als das „musikalische Drama" im Sinne Wagners, das „Gesamtkunstwerk", zu dessen Verwirklichung sich Poesie und Musik — die also beide hier nur „Mittel zum Zweck" sind — als gleichberech-

[1]) Nachstehende Erläuterung des Kloseschen Werkes entnehmen wir dem Aufsatz „Friedrich Klose" von Rudolf Louis im 7. Heft des VII. Jahrgangs der „Musik" (Moderne Tonsetzer, Heft 3), S. 28 ff.

tigte, einander ergänzende Faktoren sich verbinden. Vielmehr handelt es sich in „Ilsebill“ um einen durchgeführten musikalisch-poetischen Parallelismus, um ein künstlerisches Ideal, das von dem von Richard Wagner in „Oper und Drama“ theoretisch aufgestellten wesentlich abweicht, dessen Verfechter sich aber darauf berufen kann, daß auch der Bayreuther Meister in seinen späteren kunstphilosophischen Auslassungen (im „Beethoven“, in dem Aufsatz „Über die Benennung Musikdrama“) sich ihm ganz unverkennbar angenähert hat. Die Tendenz, ohne Verleugnung der großen Errungenschaften der Wagnerschen Kunst in der Art eine Modifikation und Korrektur an dem Bayreuther Kunstideale vorzunehmen, daß man das Drama als solches wieder mehr in den Hintergrund treten läßt und im Zusammenhang damit die rein und absolut musikalischen Absichten wieder stärker hervorkehrt, diese Tendenz gibt dem Spiele „Von dem Fischer und seiner Frau“, wie mir scheinen will, eine ganz eminente entwickelungsgeschichtliche Bedeutung. Es ist nicht nur seines starken künstlerischen Gehaltes, sondern vor allem seiner Form wegen von Wichtigkeit, als ein stilistischer Fingerzeig und Wegweiser in die Zukunft der Oper.

Den Stoff zu „Ilsebill“ [1]) hat das bekannte plattdeutsche Märchen „Von dem Fischer un syner Fru“ geliefert, das die Brüder Grimm in ihrer unschätzbaren Sammlung deutscher „Kinder- und Hausmärchen“ (I. Band, No. 19) uns erzählt haben. In der Form, wie das Märchen die Geschichte behandelt, ist sie die phantastisch-humoristische Illustrierung der ethischen Wahrheit, daß es im Wesen des menschlichen Höherstrebens selber liegt, an der Maßlosigkeit des eigenen Wollens und Wünschens zu scheitern, das Endziel der Befriedigung zu verfehlen, nicht weil es auf falschem Wege gesucht, sondern weil auf dem rechten Wege nicht zur rechten Zeit haltgemacht wird. Es ist die Warnung vor der Verderblichkeit jener Hybris, von der schon die alten Griechendichter so vieles zu singen und zu sagen wußten, — die als „Fabula docet“ den moralischen Kern des Märchens bildet. In ästhetischer Hinsicht gibt ihm der wirkungsvolle Kontrast zwischen grotesker Phantastik und derbem Realismus, der Gegensatz von grob schematisierender Stilisierung und liebevoller Detailausmalung, in der sprachlichen Einkleidung die breite Behaglichkeit des pommerschen Platt sein eigenartig-reizvolles Gepräge.

Es ist klar, daß Friedrich Klose, als er es unternahm, der Anregung und einem um das Jahr 1860 entworfenen Plane seines Vaters folgend, das Grimmsche Märchen zu einem Opernwerke zu benutzen, nicht die Absicht haben konnte, die Erzählung „Von dem Fischer und syner Fru“ so, wie sie in der Märchensammlung vorliegt, zu dramatisieren. Vielmehr konnte es sich nur darum handeln, daß das Märchen ihm mit seinem Grundgedanken und einigen Einzelzügen den Keim lieferte, aus dem eine eigene und selbständige Dichtung zu entwickeln war. Diese Selbständigkeit der vom Schwager des Komponisten, Hugo Hoffmann, verfaßten Operndichtung nachdrücklich zu betonen, ist deshalb wichtig, weil derjenige sich von vornherein in eine ganz verkehrte Stellung zu der Hoffmannschen Arbeit bringen würde, der mit der Erwartung an sie heranträte, das Märchen selbst, d. h. dieselben ästhetischen Reize und Qualitäten, die uns an jenem entzücken, nur in anderer, nämlich in dramatischer, Form und Einkleidung wiederzufinden. Ein solcher müßte notwendigerweise gegen die Verdienste des Textdichters ähnlich ungerecht werden, wie es seinerzeit so manche Beurteiler der Wagnerschen „Nibelungenring“-Dichtung gegenüber dem Bayreuther

[1]) Vgl. „Ilsebill. Das Märlein von dem Fischer und seiner Frau. Eine dramatische Symphonie von Friedrich Klose. Gedicht von Hugo Hoffmann. Erläuterungen zur Dichtung und zur Musik von Rudolf Louis.“ Karlsruhe i. B. 1907.

Meister geworden sind, wenn sie dessen Werk am Nibelungenliede maßen oder mit ihm in eine gänzlich unangebrachte Parallele setzten. Vielmehr ist streng daran festzuhalten, daß das Märchen für die Operndichtung nur den oben umschriebenen Grundgedanken, den äußeren Rahmen der Handlung und eine oder die andere stoffliche Anregung geliefert hat. Vor allem war die Handlung selbst in ihrer fortschreitenden Entwickelung durchaus frei zu *motivieren*. Was die Charakterisierung der handelnden Personen anbelangt, so war eigentlich nur der eine Zug, daß das *Weib* den ins Maßlose strebenden Ehrgeiz repräsentiert, im Märchen deutlich vorgebildet. Für den äußeren Verlauf der Handlung waren dann vornehmlich zwei Dinge wichtig, die schon dem Märchen eigen sind. Einmal der Umstand, daß die Aufeinanderfolge der Wünsche wie der Geschehnisse den Charakter einer unaufhaltsam wachsenden *Steigerung* an sich trägt, und dann der Anteil, den die *Natur* an den Ereignissen nimmt, indem die anfangs friedlichen Elemente in dem Maße, als Ilsebill immer höher hinaufwill, immer mehr in ihren Äußerungen den Charakter des Drohenden und Warnenden annehmen.

Insoweit der Textdichter von der Märchenvorlage abwich, mußte er einerseits vereinfachen und zusammenziehen — indem er die sechs Verwandlungen der Originalerzählung auf vier reduzierte — anderseits vervollständigen und erweitern, indem er den halbschematischen *Rahmen einer Handlung*, den das Märchen eigentlich nur gab, mit dramatischem Leben und Inhalt zu erfüllen und durch psychologische Motivierung dieser Handlung die Konsequenz eines *dramatischen* Geschehens aufzuprägen hatte. In der Oper verlaufen die Ereignisse nun folgendermaßen: Der arme Fischer, der zusammen mit seiner Frau Ilsebill in einem kümmerlich zu einer Wohnung hergerichteten hohlen Baum haust — und zwar nicht wie in dem *plattdeutschen* Märchen an der See, d. h. am Meere, sondern entsprechend der Übertragung der Dichtung ins *Hochdeutsche*: im Binnenlande an *einem Gebirgssee* —, er fängt eines Tages einen riesengroßen *Wels* (Waller, Silurus glanis L.), der ihn zu seinem höchsten Erstaunen in menschlicher Sprache um Schonung anfleht. Freigelassen, gelobt der Fisch dem Fischer Dankbarkeit und Freundschaft. In dem Augenblick, da der Mann der ungläubigen Frau sein Abenteuer erzählt, hört man ein lustiges Lied ertönen: *Bauern* sind es, die auf der nahen Bergeshöhe sich ihres Lebens freuen. Ilsebill wird aufmerksam, und blitzschnell erwacht in ihr der Gedanke: so gut wie diese Bauern möchte sie es auch haben. Der Fischer muß zum Ufer hinab, den Wels herbeirufen und einen Bauernhof von ihm begehren. Der Wunsch geht sofort in Erfüllung, und alles ist zunächst eitel Glück und Zufriedenheit. Da nähert sich dem Bauernhaus eine herrschaftliche Jagdgesellschaft: ein *Ritterfräulein* hoch zu Roß mit glänzendem Gefolge. Und dieser Anblick, diese Erfahrung, daß es noch Höherstehende und Mächtigere gibt, weckt von neuem Ilsebills Begehrlichkeit. Der Wels soll sie in den Ritterstand erheben, und er tut es. Doch auch die Freude über diese Erhöhung ist nur von kurzer Dauer. Auf dem Schlosse, wo die früheren Fischersleute herrschen, erscheint ein *Mönch*, der den Kreuzzug predigt, und Ilsebill muß einsehen, daß die weltliche Macht vor der geistlichen zu weichen hat. Niemand von den sonst treu ergebenen Rittern und Knappen hört mehr auf ihre Befehle, alles folgt dem Ruf der Kirche. Diese schmerzliche Erkenntnis hat wieder den Erfolg, ihren Ehrgeiz noch höher hinauf zu steigern: auch diese letzte Staffel höchster, anscheinend unbeschränkter Macht muß sie erklimmen. Aber selbst jetzt, nachdem die Zaubermacht des Fisches sie zum *Bischof* gemacht, muß sie noch eine Enttäuschung erleben. Ein Gewitter, das während des Vorhergehenden allmählich aufgezogen ist, entlädt sich mit furchtbarer Gewalt. Entsetzlich ist das Toben der entfesselten



Elemente, und an ihrem Wüten scheitert auch die Macht der Kirche. Angst und Schrecken ergreift die Menschenmassen, die von überallher zusammengeströmt sind, um unter dem Banner der Kirche in den heiligen Kampf zu ziehen. Kein Wort der Drohung und Beschwörung, kein Bannfluch kann die allgemeine Flucht aufhalten, die nun anhebt. Und noch einmal muß Ilsebill sich ihre Ohnmacht eingestehen. Nur wer auch über die Natur zu gebieten vermag, herrscht wirklich schrankenlos, und das kann — Gott allein. Halb wahnsinnig in maßloser Überhebung scheut das unselige Weib auch vor dem letzten Frevel nicht zurück: so will sie sein, wie Gott, — — und was ihr zuletzt zuteil wird, das ist die schmähliche Rückkehr zu ihrem ersten kümmerlichen Fischerdasein.

Eine kolossale Steigerung ist, wie man sieht, die künstlerische Form des Ganzen. An dieser Steigerung nimmt nun die Musik in doppelter Weise teil. Einmal mehr innerlich, indem die musikalische Ausdruckssprache im Verlaufe der Handlung immer schwerer, gehaltvoller und komplizierter wird. Dann aber auch rein äußerlich dynamisch, indem die Instrumentation so angelegt wurde, daß nach der kurzen Einleitung, in der vom vollen Orchester in beschränktem Maße Gebrauch gemacht ist, weiterhin verwendet werden: im ersten Bild nur Saiteninstrumente, nämlich Streicher, Harfe, Klavier und als Vogelstimme eine Flöte auf der Bühne; im zweiten Bild Saiteninstrumente und Holzbläser, dazu in der Jagdszene vier Hörner auf der Bühne; im dritten Bild volles Orchester (durch Hinzutreten der Blech- und Schlaginstrumente), — ein Wächterhorn auf der Bühne; im vierten Bild volles Orchester, außerdem Orgel und sechs Posaunen auf der Bühne, Donner-, Sturm- und Regenmaschinen; im fünften Bild ganzes Orchester (in beschränkter Verwendung wie bei der Einleitung), — als Vogelstimme eine Flöte auf der Bühne.

In Einzelheiten, wie schon gesagt, den Einfluß Richard Wagners noch vielfach verratend, ist Kloses „Ilsebill"-Musik in der Ganzheit von einer Eigenart, einer Macht und Kraft der unmittelbaren Wirkung, die selbst den, der von Klose das Höchste erwartete, auf das Höchste überraschen mußte, als er sie zuerst kennen lernte. In dieser Oper ist der deutschen Bühne wieder einmal ein Werk gewonnen, das zwar ganz und gar nicht dazu geeignet ist, „Sensation", wie etwa Richard Strauß' „Salome", zu machen, das aber die beiden so selten vereinigten Vorzüge in gleicher Weise besitzt: den anspruchsvollen Kenner und ernsten Musikfreund nicht minder zu fesseln und zu befriedigen, wie es eines starken Theatererfolges beim großen Publikum stets gewiß sein kann.

Rudolf Louis

SYMPHONIE F-MOLL

von Paul v. Klenau

(Adagio; Allegro maestoso — Adagio espressivo — Allegro scherzando; Allegro molto)

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten, 2 Fagotts, Kontra-Fagott, 8 Hörner, 4 Tuben, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Baßtuba, Schlagzeug, Orgel, 2 Harfen, Streichquintett.

Die Form meiner Symphonie ist rein musikalisch-architektonisch gedacht, und es liegt dem Werk keinerlei Programm zu Grunde. Der Inhalt ist somit ein reiner Empfindungsinhalt, und steht weder zu Vorstellungsbildern noch zu irgend welchen psychologischen Vorgängen in Beziehung.

Themenmaterial:

Einleitung
Adagio

Ob. Str.
Fl.
p
Cl.

usw.

Erster Satz
Allegro maestoso

Str. Hr. Str. Cl. V. O.
f
Hr. Pos.

coll 8va

Str. Tp.
Pos. usw.

Br.
p
Hr. Celli *pizz.* usw.

Vl.
mf
Br.
usw.

Str.
f
Hr. Tp.
usw.

Tp.
p
usw.

Tb.
mf
usw.

Zweiter Satz

Adagio espressivo Fl. Ob.
p
Br.
p Vcl.

Str.
cresc.

Fl.
Hr.
mf

Vl.
dim. . .
dim. . . . . . .
usw.

Vl.
p
Fl.
usw.

Sr.
Hr.
f
usw.

8va sub
Vl.
p
usw.

Str.
Pos.
Tp.
Str.
f
energico
usw.


Schlußsatz
Allegro scherzando
Str.
Pos.
Pk.
usw.
Holzbl.
usw.
Str.
usw.
Trio
usw.
Str.
Allegro molto
Holzbl.
Str.
V. O.
Hr.
Pos.
Str.
usw.
usw.
Fag.
Vl.
usw.
Holzbl.
Str.



Paul v. Klenau

PHANTASTISCHE SUITE

für Klavier und großes Orchester

von Ernest Schelling

(Besetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, Englisch-Horn, 2 Klarinetten, Baßklarinette, 2 Fagotts, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Baßtuba, 2 Harfen, Tamborin, Pauken, Klavier und Streicher [meistens geteilt])

I. *Allegro marziale fis-moll* $^3/_4$.

Nach kurzen Orchester- und Klavierkadenzen bringt das Klavier das erste Thema mit begleitenden Streichern (Pizz.):



Das Orchester intoniert dann das Thema, vom Klavier begleitet. Nach dem Abschluß bringt die Klarinette ein Nebenthema (später verwendet):



Entwickelung; kleine Soli anderer Instrumente. Klavierpassagenwerk hinüberleitend zum zweiten Thema (D-dur Dominante):



zusammen mit Violoncelli soli:



Verarbeitung mit Holzbläsern, Streichern und Hörnern, immer in der Dominante bis zur Durchführung. No. 1, 2, 3 werden solistisch im Orchester und kontrapunktisch verarbeitet. Das Klavier hat Passagenwerk. Die Violinen vergrößern No. 2 und leiten eine große Steigerung ein. Die Trompeten bringen den Anfang von No. I in Erinnerung. Langer Klaviertriller. *Meno mosso tranquillo* setzt das Englisch-Horn mit No. 1 ein. Die Holzbläser nehmen den Triller auf. Das Klavier bringt Thema No. I. No. 3 und 3a erscheinen hierauf in der Dominante in Ges-dur, verschieden verarbeitet. Die Holzbläser bringen fortissimo No. I, schneller Abschluß mit Coda in Fis-dur.

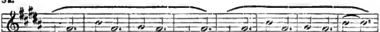
II. *Scherzando e molto leggiero H-dur* $^{6}/_{8}$, sehr leicht und phantastisch. Die Holzbläser bringen eine rhythmische Figur, die durch das ganze Scherzo geht:



mit der das Klavier das Hauptthema bringt:



Dieses wird nun umgekehrt. Die Oboe bringt ein neues Thema, das im Trio verwendet wird. Die Geigen bringen folgende Figur:



Trio in $^{3}/_{4}$ mit Englisch-Horn Solo:



dann Duo für Englisch-Horn und Klavier und Scherzo da capo.

III. *Intermezzo Adagio Des-dur* $^{4}/_{4}$.

Das Thema wird angedeutet durch die Solo-Oboe:

6. *espress.* Klarinette (Echo).

Das Klavier bringt dann das lange stimmungsvolle Thema, worauf die Klarinette variiert:





Klavier-Kadenzen. Celli soli:



Klavier-Kadenz. Dann wieder 6a etwas verändert. Baßklarinette, Harfe, Englisch-Horn haben Soli. Abschluß ppp.

IV. *Virginia Reel* (ein nationaler amerikanischer Tanz, eine Art Gigue endlaßé), *Molto Vivace, Ges-dur* ²/₄.

Das erste Thema ist aufgebaut auf „Dixie", einem nationalen amerikanischen Lied, das von den Südstaaten im Bürgerkriege als Kriegsmarsch benutzt wurde:



Das Orchester variiert und phantasiert über obiges bis zum zweiten Thema, zweigliedrig:



Nach Entwickelung und Steigerung bringt die Trompete:



Fermate in Des-dur. Darauf kommt ein altes Sklavenlied: „Way down the Swanee River", von den vierfach geteilten Geigen usw. in Flageoletts gespielt zusammen mit „Dixie" (Klavier):



Etwas Kontrapunkt, Umkehrung von 11, Wiederholung von 8, darauf nach 9 in Ges-dur letzte Abteilung mit dem Thema:



Große Steigerung zum *fff*, wo 8, 9 und 11 zusammen kommen. Coda: ein wilder Reigen fanatisch gesteigert. Man hört den Rhythmus des „Dixie" bis zu Ende.

Ernest Schelling

„ERHEBUNG" SYMPHONIE NO. 3

für eine hohe Sopranstimme und großes Orchester

von Jan van Gilse

(Orchesterbesetzung: 3 Flöten [2 kleine Flöten], 2 Oboen, Englisch-Horn [auch 3. Oboe], Es-Klarinette, 2 B-Klarinetten, Baßklarinette, 2 Fagotte und Kontrafagott, 6 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba, 2 Paar Pauken, Becken, große Trommel, Triangel und Glockenspiel, Streichorchester. Im dritten und fünften Satz eine hohe Sopranstimme.)

Als ich vor einigen Jahren bei Gelegenheit der Erstaufführung meiner zweiten Symphonie in Amsterdam um eine Analyse gebeten wurde, schrieb ich folgende Zeilen in das Programmbuch: „Man sollte doch, wo es sich um ein symphonisches, nicht programmatisches Werk handelt, vermeiden, dem Hörer eine poetische Erklärung, wenn diese überhaupt in einer abstrakten Form gegeben werden kann, aufzuzwingen. Selbst da, wo der Autor imstande wäre, ein ‚Programm' zu geben, vermeide man es: ich glaube nicht, daß es zum Genießen eines Werkes beiträgt, und es nimmt dem Hörer die Unbefangenheit, mit der er der Komposition gegenübertritt."

Und jetzt, wo die Bitte zu mir kommt, meine dritte Symphonie durch eine Analyse zu erläutern, da empfinde ich wiederum die Wahrheit dessen, was ich damals schrieb.



Ich möchte meiner dritten Symphonie nur ihr Motto als Leitwort auf den Weg mitgeben. Denn auch hier handelt es sich nicht um Programmusik. Und wenn ich hoffe, daß das musikalische Verständnis auch ohne thematische Analyse gewonnen werden kann, so möchte ich auch wünschen, daß der Stimmungsgehalt und die Stimmungsverhältnisse keiner näheren Andeutung bedürfen, als der Text des Gesanges dem Hörer geben wird. Denn „Erhebung" will als Symphonie wirken und seinen Inhalt im symphonischen Stil und in symphonischen Formen zur Darstellung bringen. Und welchem Antriebe das Werk sein Entstehen verdankt, das sagt das Sopransolo zum dritten Satz, das sagen die Strophen aus dem Hohenliede. Zum Schluß und am klarsten sagt es das Motto, das ich jetzt der Aufführung vorausschicke:

> Gebückt in mich und lebensmüd' ging ich auf dunklen Wegen,
> Wo Todesstimmen riefen ... Da kamst du mir entgegen,
> O Liebe! Führtest mich auf himmelklaren Höh'n.
> Nun weiß ich: „Nur aus Liebe ist alles gut und schön!"

Jan van Gilse

QUARTETT

für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell
von Karl Pottgießer

Erster Satz. Einer Einleitung, die mit kräftigen Akkorden:

Ruhig



und einer rezitativisch melodischen Andeutung der späteren Themen beginnt, folgt der thematische Aufbau:





II. Sehr mäßig bewegt



Zweiter Satz.

I. Nicht zu langsam





II. Etwas bewegter



Die Themen finden in Doppelvariationen weitere Verwertung.

Dritter Satz. (Scherzo mit zwei Trios).

I. Lebhaft



II. Ruhig



III. Fröhlich bewegt



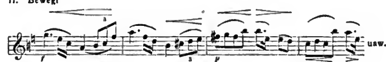
Vierter Satz. Zwischen Scherzo und Schlußsatz wird noch ein kurzer langsamer Satz eingeschoben mit folgenden thematischen Mitteln:

Nach einer Einleitung

I. Ruhig



II. Bewegt



Fünfter Satz. (Rondoform)

Einleitung:

Etwas gehalten



I. Bewegt



II. Mäßig bewegt



III. (Fuge — vgl. Einleitung)

Kraftvoll bewegt





IV. Sehr mäßig bewegt



Karl Pottgießer

OCTETTE SYMPHONIQUE

Kammersinfonie für Flöte, Klarinette, Horn und Streichquintett, op. 15

von Henri Marteau

Komponiert 1907—1908 (der erste Satz Februar-März 1908, der zweite, dritte und vierte August-September 1907)

Dem Andenken Richard Mühlfelds gewidmet

Dieses Werk, obwohl keineswegs Programmusik, ist inspiriert von den verschiedenen Episoden aus dem Leben eines Künstlers.

Erster Satz. Die Einleitung (in f-moll) ist sozusagen die Vorführung der schmerzlichen Begebenheit, die uns so unerwartet dieses großen Künstlers beraubte; sie ersetzt auch in meiner Idee den wohlbekannten Satz aus dem Märchen: „es war einmal ...“ Das erste Thema (in F-dur), aus verschiedenen Motiven zusammengesetzt, will die Freuden der Kindheit malen, Heiterkeit und Ausgelassenheit, aber das zweite Thema (in d-moll) zeigt alsbald, daß Kummer ihr nicht immer erspart bleibt. Die Durchführung, ganz aus einem „fugato“ zusammengestellt (Motiv genommen vom ersten Thema in F-dur), zeigt das Kind arbeitend „wie im Spiel“ und so zur Reife des Geistes gelangend. Nach der Wiederkehr der Hauptthemen beschreibt die Coda den jungen Künstler als Jüngling — von Idealen und Hoffnungen erfüllt ...

Zweiter Satz. In diesem Adagio (in Es-dur) habe ich die beiden großen Momente aus dem innerlichen Leben des Menschen und Künstlers zu malen versucht: die Religion (Glaube an ein höheres Wesen, Hoffnung auf die erlösende Mission der Kunst), und die Liebe ... Wenn ich in es-moll schließe, so ist es, weil niemand dem allgemeinen Gesetz entgeht: welcher Gläubige hat nicht seine Stunden des Zweifels? Die Liebe blüht, wie der Frühling — aber der Winter ist nahe ...

Dritter Satz. Jetzt kommt die Auflehnung gegen die niedrigen Satzungen der Menschen, der Sarkasmus gegen die Philister der Kunst, aber auch der Trost, durch die Natur gespendet (ländliches Thema: Flöte, Klarinette und Horn); zum Schluß der endgültige Sieg der Intelligenz und des Talentes ... (Coda in C-dur) ...

Vierter Satz. Ciaconna. — Hier ist der Künstler zu reifem Alter gelangt; er strebt immer höher, er sucht die Vollkommenheit, kämpft gegen seinen eigenen unvollkommenen Organismus und will die Gottheit erlangen — — —

Der Tod wacht und verschont niemand ...

Die letzten fünf Takte in F-dur sagen: „So war das Leben eines edlen Künstlers.“

Henri Marteau

MOLOCH

von Max Schillings[1])

... Daß Emil Gerhäusers Dichtung so den großartigen Torso von Friedrich Hebbel anknüpft und natürlich auch die von Emil Kuh überlieferten Äußerungen und Mitteilungen des Dichters über Idee und Plan der unvollendeten Tragödie sich zunutze gemacht hat, darf ich als bekannt voraussetzen. Die dichterische Gestaltung mußte sich indes in hohem Maße von Hebbels Fragment emanzipieren, da dieses viel zu breit und weitläufig für die Zwecke und Bedürfnisse des Tondramas disponiert war und in seinen beiden vollendeten Akten nur sehr schleppend über die Exposition hinausgeht. Für die „lyrische“ Bühne ist größte Knappheit und Präzision der Gestaltung bei vollster Deutlichkeit der Vorgänge die unerläßliche Lebensbedingung eines Dramas, und diese schwierige Aufgabe hat Emil Gerhäuser glänzend gelöst. Trotzdem an einigen entscheidenden Stellen Hebbels Wortlaut, zum Teil mit leichten Retuschen, beibehalten ist, erstreckt sich die Gestaltungtätigkeit des Dichters nicht allein auf untergeordnete Motive, die er frei umbildete, sondern bis zu einem gewissen Grad auch auf die Grundidee. Diese läßt Gerhäuser nämlich ganz im Hintergrund und betont dafür die psychologische Entwickelung einer bei Hebbel erst in zweiter Reihe stehenden Person.

Der Träger der Hebbelschen Idee ist der karthagische Molochpriester Hieram, der, selbst ungläubig, den Molochkultus nach der Zerstörung Karthago's nach dem fernen Thule verpflanzt, um sich durch die kulturzeugende Kraft des Gottesgedankens ein Volk von Rächern heranzuerziehen, das den Besiegern Karthago's, dem stolzen Rom, den Untergang bringen soll. Die Idee selbst ist, zu zeigen, wie die Macht des religiösen Gedankens schließlich sogar den überwältigt, der ihn erdacht. Hieram wird als Betrüger erkannt und bekennt sich zu seinem grandiosen Betrug, der ihm notwendiges Mittel zur Erfüllung seiner Kulturmission gewesen sei. Doch, die er rief, die Geister, haben bereits den Fanatismus des ganzen Volkes entfacht, das jetzt nicht mehr glauben will, daß der Gott nur Geschöpf des Priesters ist und sich im Glaubenseifer gegen den Gottesleugner wendet. In einem starken Symbol wollte also Hebbel hier die ganze Religionsgeschichte konzentrieren. Diese Idee ließen Gerhäuser und Schillings, die an der Gestaltung des Stoffes gemeinsam schufen, fallen und stellten Hebbels Helden, dem Oberpriester, den Königssohn Teut als zweiten Helden, genau betrachtet sogar als den eigentlichen Helden, gegenüber. Wie bei Hebbel, so findet auch bei ihnen der starke Willensmensch Hiram (so schreiben sie den Namen, vom Original abweichend) im Gemütszustand des Teut einen fruchtbaren Boden für seine Lehren. Teut ist der Träger der dunklen, sagenhaften Überlieferungen von wirren Gottesvorstellungen, die sich im Volk Thule's von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzten, und an die Hiram's großartiger Racheplan anknüpft. Der phantastische Träumer versenkt sich mit Inbrunst in den neuen Kultus, in dem er die Erfüllung dunkler Ahnens zu erkennen meint. Er verläßt Vater und Mutter, wendet sich von dem geliebten Mädchen ab, weil sie alle seinem Empfinden fremd gegenüberstehen. Aber seinem Beispiel folgt fast das ganze Volk, da Hiram die Schätze karthagisch-phönizischer Kultur als Beweis- und Lockmittel verwenden

[1]) Nachstehende Erläuterung des Schillingsschen Werkes entnehmen wir dem Aufsatz „Max Schillings“ von Ernst Otto Nodnagel im 6. Heft des VI. Jahrgangs der „Musik“, S. 331 ff.

kann, und so nehmen sie mit dem neuen Kultus auch die Kultursegnungen, insbesondere Ackerbau und Schiffahrt, willig an. Teut ist es, der endlich den „frommen Betrug" Hieram's durchschaut und diesen in den Tod treibt. Aber Teut selbst, der mit der Erkenntnis, daß Moloch nur ein Götze sei, nicht auch seinen Gottglauben verloren, sondern verinnerlicht hat, wird bei seinem Versuch, das Volk darüber aufzuklären, Opfer des Fanatismus. Wie die Ausgestaltung des Teutcharakters, so sind auch andere Motive der Dichtung neu, Eigentum der beiden Schöpfer des Tondramas; namentlich die Gestalt der Königin Velleda hat mit der gleichnamigen Figur Hebbels nichts als den Namen gemeinsam, erinnert dagegen an die Seherin Velleda, von der Tacitus berichtet.

Die Partitur ist großartig in ihrem architektonischen Aufbau, ihrer künstlerischen Organisation. Jeder Akt ist ein einheitlicher, in sich geschlossener Organismus, dessen gerundete, ebenfalls in sich geschlossene Einheiten die einzelnen Szenen bilden. Nicht nur durch die konsequente Durchführung und wohlberechnete Steigerung der einzelnen leitenden Themen, sondern auch durch die Einheit und Klarheit der Tonalität innerhalb der einzelnen Akte ist die plastische Energie der musikalischen Form bedingt. Dabei ist auch das künstlerische Prinzip des Kontrastes mit weiser Hand angewandt. Die zarten lyrischen Szenen zwischen Theoda und Teut haben neben ihrer dramatischen auch formtechnische Bedeutung, ebenso die beiden monumentalen Monologe des Hiram im ersten und im zweiten Aufzug. Große Pracht und vornehme Kunst entfaltet Schillings in den feierlichen Chören des Moloch-Kultus. Zu dem düsteren Ernst der Moloch-Idee und der Hiram-Partie, sowie der Glaubenskämpfe in Teuts Brust bildet einen wundervollen Gegensatz der kraftvolle, kernige Jubel und die dithyrambische Ausgelassenheit des Erntefestes, dessen musikalische Darstellung mir den Höhepunkt im bisherigen Schaffen des Tondichters zu bilden scheint.

Die musikalische Erfindung ist im „Moloch" von vielleicht noch größerer Prägnanz, als in den beiden früheren Bühnenwerken von Schillings, dabei meist von großer Schönheit und erstaunlicher Wandlungsfähigkeit. Die rhythmische Energie der Erfindung überträgt sich natürlich auch auf die reiche Polyphonie des Stils, die durch die klare durchsichtige Orchesterbehandlung in überaus bestimmter und plastischer Weise zutage tritt. Wie im „Pfeifertag", so war Schillings auch im „Moloch" darauf bedacht, die Orchesterpalette zu bereichern. Die von Mustel in Paris konstruierte Celesta, ein Stahlplattenklavier, hat ja vor ihm schon Mahler in seiner „Sechsten Symphonie" in Anwendung gebracht. Dafür ist aber Schillings der Erste, der sich zur künstlerischen Einführung der Heckelschen Baßoboe entschlossen hat; dieses interessante, nach dem Erfinder, dem Biebricher Instrumentenbauer Heckel auch Heckelphon genannte Instrument ist bestimmt, neben der Altoboe (dem Englischen Horn) den Baß der Oboengruppe zu bilden.

In seiner „Moloch"-Partitur, wie auch in dem noch jüngeren Chorwerke „Dem Verklärten" op. 21 hat Schillings übrigens eine Neuerung versucht, deren Vorteile meiner Meinung nach von den Nachteilen überwogen werden. Ich meine die Notierung der „transponierenden" Instrumente dem Klange nach, also, als ob sie in C-Stimmung ständen. Schillings dehnt dies Experiment — natürlich nur in der Partitur, in den Orchesterstimmen vermeidet er mit Recht die Verwirrung, die eine solche Revolution zur Folge haben würde — auf alle transponierenden Instrumente aus: Englisch Horn, die Klarinettengruppe, Trompeten und Hörner sind davon betroffen. Mir scheint diese Schreibweise zwar nicht ganz so bedenklich, wie die überflüssigen radikalen Versuche, unsere Partiturschrift über den Haufen zu werfen;

aber auch sie gibt eine der wesentlichsten praktischen Eigenschaften der heutigen Partiturordnung unnötig auf. Gerade die transponierende Schreibweise macht das Partiturbild übersichtlicher, weil sie dem Dirigenten, — der doch natürlich nicht jede einzelne Note zu lesen hat, sondern gerade auf die Bildwirkung der ganzen Seite angewiesen ist, — im Schriftbild eine graphische Darstellung des Klangverhältnisses gibt. Die Einheitschlüssel dagegen und die Fiktion der Einheitstimmung lassen nicht mehr auf den ersten Blick erkennen, welche Stimmen das Wort haben. Bei Partituren für großes Orchester müßte der Dirigent fortwährend von Seite zu Seite nach der Systembezeichnung sehen, was eine ganz unnötige zeitraubende Erschwerung mindestens seiner Vorbereitung bedeutet. Wie unbequem das Partiturlesen schon durch die Schillingssche „Erleichterung" wird, habe ich am Schreibtisch (auch am Klavier!) schmerzlich empfunden, als ich den „Moloch" zum Zweck der Analyse studierte. Es ist darum zu bedauern, daß ein Meister von der Bedeutung Schillings' an diese unklaren Reformbestrebungen Konzessionen macht.

Ernst Otto Nodnagel

DER GOLDENE TOPF

Symphonische Dichtung für großes Orchester (nach E. T. A. Hoffmanns phantastisch-humoristischem Märchen gleichen Namens), op. 51

von Josef Krug-Waldsee

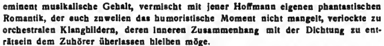
Ein Märchen von E. T. A. Hoffmann erzählt von dem träumerisch-phantastisch angelegten Studenten Anselmus, der im Banne eines seltsamen Zaubers steht. Eines schönen Frühlingsabends unter einem Holunderbaume ruhend, belauschte er in dessen Ästen und Zweigen drei grüngoldglänzende, zarte Schlänglein. Durch ihr wundersames Rascheln, Rieseln und Geschlängel, das zuweilen wie Akkorde von Kristallglocken zusammenklang und sich zu seltsamen Harmonieen vereinigte, wurden seine Sinne gar bald gefangen genommen. In einem der Schlänglein erschaut er Serpentina, die jüngste Tochter eines alten Zauberers, der aber im profanen Leben sich als Archivarius Lindhorst präsentiert. Ganz unter dem Banne des Erlebten begibt sich Anselmus in die Dienste des Archivarius, macht hierdurch Bekanntschaft mit den wundersamsten Geschehnissen — und nach abenteuerlichen Kämpfen mit fabelhaften Ungeheuern und Unholden gelingt es ihm, die Zauber — wenn auch mit Überwindung vieler Gefahren, so doch nicht ohne Humor — zu lösen. Er wird mit der entzauberten Serpentina vereint, und im Besitze des „goldenen Topfes", der die wunderbarsten Schätze und Reichtümer birgt, ziehen die beiden Glücklichen in das Märchenland Atlantis, wo jede Sehnsucht gestillt, jeder Wunsch erfüllt wird.

Dieser in kurzen Umrissen wiedergegebene Inhalt des Märchens von E. T. A. Hoffmann ist der Orchesterpartitur der symphonischen Dichtung vorangestellt.

Er soll für die Konzertaufführung der Tondichtung kein direkter Führer sein, sondern dem mit dem Märchen nicht Bekannten eine kleine Handhabe bieten. Nichts will die musikalische Komposition weniger, als die einzelnen Szenen des Märchens in nur realistischer Tonmalerei widerspiegeln! Das Ganze soll vielmehr ein musikalischer Niederschlag, ein musikalisches Nachtönen der Stimmungen des schon dichterisch mit so viel Singen und Klingen umwobenen Märchens sein. Der



eminent musikalische Gehalt, vermischt mit jener Hoffmann eigenen phantastischen Romantik, der auch zuweilen das humoristische Moment nicht mangelt, verlockte zu orchestralen Klangbildern, deren inneren Zusammenhang mit der Dichtung zu enträtseln dem Zuhörer überlassen bleiben möge.



Die langsame Einleitung (Andante) beginnt mit der zweimal, in gesättigten Klangfarben auftretenden Akkordfolge (1):



die im Verlauf des ganzes Werkes öfters wiederkehrt und ihm gewissermaßen den Grundton verleiht.

Violoncelle und Kontrabässe intonieren hierauf eine acht Takte umspannende, träumerisch sinnende Kantilene, die als Thema (2) bezeichnet werden möge:



(Violoncelle und Kontrabässe)

Die Oboen antworten alsdann mit der, von gedämpften Hörnern umschleierten neuen Phrase, die als Thema (3) gelten kann:



Nun erklingt wieder jene Grundakkordfolge (1), aber dieses Mal eine Quinte höher. Alles bisher Gehörte zieht in der höheren Transposition nochmals am Ohr vorüber. Bald vollzieht sich eine Annäherung der Themen 2 und 3 — Thema 2 in den Violoncellen und Kontrabässen, Thema 3 in Oboen und Klarinetten — wogegen die Violinen in chromatischen Windungen anstürmen. Mittels eines großen „Crescendo“ wird ein erster dynamischer Aufschwung herbeigeführt, der Thema 2 schon auf der Höhe seines Glückes zeigt. Aber alles das war nur gleichsam eine Vision, ein Traum, den ein jäher Schlag zerstört, und ein einsam klagendes englisches Horn — Thema 2 — leitet zum Allegro, ma non troppo über. Dieses entrollt ein Tonbild, das mit der „Holunderbaumszene“ des Märchens nicht schwer in Zusammenhang zu bringen ist. — In zarte Tonschleier der Violinen gehüllt, steigen vermittelst chromatischer Gänge drei Flöten in hebendem Geschlängel empor. Die Violinen bringen das Hauptmotiv (4) dieses Allegrosatzes:





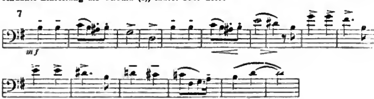
Im Verlauf des feingeäderten Satzes merke man sich noch als weiteres Element dieses Tonbildes die Akkordfolge der zwei Takte (5):



Die Tonsprache erreicht ihren Höhepunkt bei jenem Ausbruch der Verzückung und Wonnetrunkenheit, der das ganze Orchester in hoch anstürmenden Tonwogen sich erheben läßt:



Das Bild wird sodann ergänzt durch folgendes Seitenthema (7), das in seiner wohligen, beruhigenden Haltung weitere Kreise zieht. Es erklang schon in der Andante-Einleitung als Thema (3), lautet aber hier:



Die Gesangsmelodie liegt in den tiefen Holzblasinstrumenten; die Violinen lassen hierzu in kontinuierlicher Weise die drei Töne von Thema (1) erklingen:



Nach einer Repetition der 16 Takte ausfüllenden Melodie zitieren die Trompeten unter energischen Akkordschlägen der Posaunen das wie eine Warnung ertönende Motiv des „bösen feindlichen Prinzips“ (8):



Nach einer kurzen Verschmelzung von Thema 4 und 6 und nachdem das Ganze in üppigen Farben erglühte, wird in einer Art Rückgang oder Abstieg dieser Teil abgeschlossen und zu einem ruhigeren Mittelsatz übergeführt. Dieser kehrt wieder zum beschaulichen, träumerischen Inhalt der Einleitung (Andante) zurück. Die Instrumentation ist hier jedoch von noch zarterer Klanggebung als früher. — Ein kurzes, nur vom Streichquartett getragenes Sätzchen (Des-dur), von einer Solo-violine leicht umspielt, beschließt diesen mehr in zarte Lyrik getauchten Teil. — Die nun folgende, breiter ausgeführte Fuge gemahnt in ihren Klangfarben und ihrer Charakteristik an ein wildes Kämpfen von Unholden und Ungetümen. Die drei Hauptthemata 8, 2, 7 kommen, indem sie die wunderlichsten Metamorphosen durch-zumachen haben, zu dramatischer Durchführung. Aus dieser „Hexenküche“ werden wir erst wieder erlöst, nachdem Thema 8 im verzweiflungsvollen Kampfe seinen Untergang gefunden und sein böses Dasein röchelnd ausgehaucht hat. (Soli von Kontrafagott und Baßklarinette.) — Ein kleines „Requiem“ führt zur Schluß-apotheose des symphonischen Lustspiels. Diese knüpft wieder an die musikalische Einleitungsprophezeiung an und bringt eine Vereinigung der beiden Hauptthemen 2 und 3:



Das Ganze kommt mit den dem musikalischen Märchen zugrunde gelegten, breitgezogenen drei Lichtakkorden:



zu sonnigem Ausklang.

Josef Krug-Waldsee



FLAGELLANTENZUG

Tondichtung für großes Orchester, op. 9

von Karl Bleyle[1])

Zu den merkwürdigsten Erscheinungen des Mittelalters gehören die Geißler- oder Flagellantenzüge, denen sich während ihrer weitausgedehnten Wanderungen oftmals viele Tausende von Büßern anschlossen. Ihre schwermütigen Gesänge, die sie während einer martervollen Selbstgeißelung ertönen ließen, übten auf die Menschen einen niederschmetternden Eindruck aus, so daß alle Lust und Fröhlichkeit verstummten. Diese Stimmungsgegensätze mit ihrem bedeutsamen seelischen Untergrund waren die Veranlassung zur musikalischen Gestaltung des Stoffes.

Die Schilderung einer Volksbelustigung vor den Toren der Stadt eröffnet das Werk. Nach einer kurzen Einleitung, die auf dem übermäßigen Dreiklang einsetzt, geht das Orchester zu einem wiegenden Tanzrhythmus über:



[1]) Karl Bleyle, geb. 7. Mai 1880 zu Feldkirch in Voralberg, absolvierte das Kgl. Konservatorium für Musik in Stuttgart und vollendete seine Kompositionsstudien bei Ludwig Thuille in München, wo er gegenwärtig lebt. Von seinen gedruckten Werken sind zu nennen: „An den Mistral", ein Tanzlied von Fr. Nietzsche, für Männerchor und großes Orchester, op. 2; 5 a cappella Männerchöre nach Worten von Fr. Nietzsche op. 4 und 7; eine Symphonie in einem Satze op. 6; „Lernt lachen" aus „Also sprach Zarathustra" von Fr. Nietzsche frei zusammengestellt und für Alt- und Baritonsolo, gemischten Chor und großes Orchester komponiert, op. 8. Im Erscheinen begriffen ist ein Violinkonzert mit Orchesterbegleitung op. 10.

Auf der Dominante von E erreicht der Jubel seinen Höhepunkt. Jäh bricht das Orchester auf dem unerwartet eintretenden g-moll Akkord ab. Dumpf, aus weiter Ferne, ertönt in den Streicherbässen das Flagellantenthema:



Der Kampf dieser beiden Stimmungswelten füllt den nun folgenden Teil des Werkes aus. Die immer mächtiger herandrängenden Wogen des Bußliedes brechen endlich den hartnäckigen Widerstand der fröhlichen Weisen.

Beim Einzug in den Dom der Stadt (volles Orchester, Orgel, Glocken) mündet das siegreiche Flagellantenthema in einen breitangelegten Choral aus. Nach beendeter Feier ziehen die Büßer weiter, in der Ferne verklingt ihr Gesang. — Der sich nun anschließende Epilog drückt zuerst die Erschütterung über das Unerhörte aus. Aber die Erkenntnis, daß das Streben nach Wahrheit auch im Irren noch erhaben ist, gibt der Seele bald wieder die Fassung zurück. Das Bußlied wird nun zum Lied der Sehnsucht und der Erlösung umgedeutet. Immer höher und höher strebend, schließt es das Werk verklärend ab. Karl Bleyle

SONNENAUFGANG

Ein Freiheitssang nach Gottfried Keller für gemischten Chor und großes Orchester

von Siegmund von Hausegger

Dem Chore liegt eine für Gottfried Keller charakteristische Dichtung zugrunde. Naturempfinden und Drang nach Geistesklarheit, nach Befreiung von der Herrschaft des Niedrigen verbinden sich zu einer Art Sonnengebet. Der erwachende Morgen ist dem Dichter das Symbol innerer Befreiung von Nachtgedanken. Noch aber neigt die Sonne zum Abend. Noch träumt der ersehnte Josua, der einst mit gewaltiger Faust die Sonnenpferde zum Stillstand zwingen wird, auf daß der Menschheit ein ewiger Tag der Wahrheit anbreche.

Die beiden musikalischen Hauptgedanken sind:



No. 2.



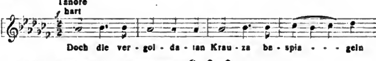
beide miteinander in der rhythmischen Gestaltung des ersten Taktes verwandt. Aus diesem ersten Takt entsteht eine Art von Seitenthema:

No. 3.



dem folgende Umgestaltung:

No. 4.



entgegengesetzt wird.

Am Schluß erscheint das Thema 1 in triumphaler Vergrößerung. Dem Chore stehen als Motto die Verse aus Goethes „Faust" voran:

Worte die wahren
Äther im Klaren
Ewigen Scharen
Überall Tag.

Siegmund von Hausegger

STREICHQUARTETT (IN A)

von Richard Lederer

Eine Analyse meines Quartetts, gleichsam eine Art Vivisektion, wolle man mir erlassen. Es genüge ein knapper Hinweis auf die Hauptmomente des Werkes.

Eine fugierte Einleitung:



20*



mündet in den ersten Satz *(Allegro non troppo ma con brio)*,



dessen Seitenthema sich im ersten Teil nach C-dur:



nach der Durchführung nach A-dur wendet.

Das *Scherzo (Vivace)*:



wird durch einen Zwischensatz im ¾-Takt unterbrochen.

An das *Adagio* **in Sonatenform:**



(Seitenthema in As) knüpft unmittelbar das *Finale* **in Rondoform** *(Allegro con spirito)*



an, in das gegen den Schluß hin das Einleitungsthema hereinklingt.

Richard Lederer

SONATE FÜR VIOLINE UND KLAVIER (ES-DUR)

von Carl Ehrenberg

Wenn dieser Sonate auch keineswegs ein Programm zugrunde liegt, so entstand sie doch aus dem Bedürfnis, ein Stück Leben musikalisch zu verdichten: ein leidenschaftliches Wollen und Wünschen am eigenen Ungestüm scheiternd, in wehmütigem Träumen und befreienden Tränen ruhend und schließlich mit Humor und Energie aufs neue sich aufraffend und sich behauptend.

Erster Satz: Sehr leidenschaftlich bewegt *(Allegro appassionato)* Dem ersten Thema:



stehen nur zwei hauptsächliche thematische Gebilde:





gegenüber, deren zweites erst durch Verbindung mit anderen melodischen Elementen (4b und c) seine Bedeutung erhält. Herauswachsend aus den Themen 1, 2, 3 und (in einem dreistimmigen Kanon) sich zu herber Heftigkeit steigernd, klingt alsbald die Durchführung in einem ruhigen Zwiegesang:





aus, der unauffällig das erste Thema einführt. Nach heftigen Erregungen bricht der Satz unvermittelt erschöpft und mutlos ab.

Zweiter Satz: Ruhig, träumerisch *(Andante tranquillo)*. Ein themetischer Überleitungssatz:






verbindet den ersten ruhigen Gesang:



mit dem etwas belebenden zweiten Thema:



und beschließt verklingend die Träumerei.

Dritter Satz: Sehr lebhaft und energisch mit Humor *(Molto vivace)*. Nach wiederholten Ansätzen und Anläufen:

Sehr lebhaft

No. 9a Viol.

Klavier

während deren sich Klavier und Violine sozusagen über die Tonart noch nicht recht einig sind, entstehen die kurzen thematischen Hauptphrasen (9b und c):



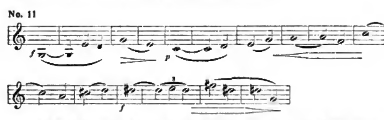
Aus einer Kombination dreier melodischer Gedanken (10a, b, c):





entwickelt sich die Überleitung zu dem zweiten Hauptthema:

No. 11



einer breiten Kantilene. In der Durchführung erklingt in der Violine noch einmal das Hauptthema des zweiten Satzes (No. 6), umrankt von Themen des dritten (No. 10a, No. 11), welch letztere in verschiedenen Kombinationen die gewonnene freie, heitere Stimmung bis zum Schluß festhalten und steigern.

Carl Ehrenberg

TRIO-CAPRICE OP. 39

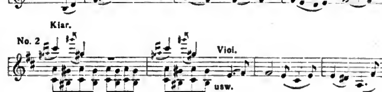
von Paul Juon

Dieses Werk ist durch Selma Lagerlöfs „Gösta Berling" angeregt worden, doch soll es keine Programmusik im üblichen Sinne sein, denn es will weder bestimmte Vorgänge oder Situationen noch gewisse Personen musikalisch charakterisieren. Vielmehr hat der eigenartige Stil des Lagerlöfschen Buches — das launenhafte, kapriziöse, das rhapsodische und episodische desselben, also gewissermaßen die Stimmung des Buches im ganzen — die Komposition der Trio-Caprice beeinflußt.

Hier in Kürze das hauptsächlichste thematische Material:

Satz I. *Moderato non troppo*

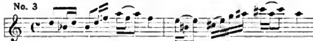
No. 1 Vcl.







Zum Schluß des Satzes erscheint No. 1 in folgender Umbildung:



Satz II. *Andante vivace*

Violine und Cello fangen allein an:



Auf dem Hintergrunde dieser Harmonieen singt später die Geige:



Dieser langsame Teil mündet direkt in das *Scherzo (Vivace):*



Zum Schluß taucht eine flüchtige Erinnerung an No. 4 auf.

Satz III. *Risoluto*

No. 8



No. 9



Auch No. 2 erscheint noch einmal, hier in einem sieghaften E-Dur.

No. 10



Paul Juon

DIE TROJANER

von Hector Berlioz[1])

. . . Es bleiben uns nunmehr noch die „Trojaner" übrig, Berlioz' theatralisches Meisterwerk, das er nachträglich seiner großen Länge wegen in zwei Teile gespalten hat, in welcher Form es 1890 in Karlsruhe seine überhaupt erste Gesamtaufführung, unter Felix Mottl, erlebte, dessen kühnem Beispiel bisher nur ganz wenige Bühnen zu folgen den Mut und das Verständnis hatten. Der erste Teil behandelt und heißt „Die Einnahme von Troja", der zweite „Die Trojaner in Karthago".

---

[1]) Nachstehende Erläuterung des Berlioz'schen Werkes entnahmen wir dem Aufsatz „Berlioz als Dramatiker" von Kurt Mey im Berlioz-Heft der „Musik" (Jahrgang III, Heft 5, S. 338ff.).

Die Dichtung (denn eine solche und kein gewöhnliches Libretto ist das Buch!) ist von Berlioz selbst, aber nicht nach Homer, sondern nach Virgil bearbeitet. Bei der geringen Verbreitung des Meisterwerkes dürfte sich eine Skizzierung des Inhaltes empfehlen.

Der erste Abend besteht aus drei Akten. Im ersten Aufzug kommen die Trojaner in das von den listigen Feinden verlassene griechische Lager und staunen das kolossale hölzerne Pferd an, das jene zurückgelassen haben. Die Seherin Kassandra, im Traum von Hektor's Geist gewarnt, ermahnt die Übermütigen und Sorglosen vergebens und weissagt mit Prophetenstimme Troja's nahen Untergang. Fruchtlos versucht ihr Verlobter Choröbus sie zu trösten: Kassandra verkündet ihm und sich den Tod für den kommenden Tag. Im zweiten Akt feiern die leichtfertigen Trojaner bereits unter Spiel und Tanz ein Friedensfest. Äneas eilt herbei und erzählt, daß zwei große Schlangen sich vom Meere aus auf den Priester Laokoon gestürzt und diesen verschlungen hätten, weil er gewagt habe, mit seinem Schwert an den Bauch des Pferdes zu klopfen. Um die erzürnte Göttin Pallas zu versöhnen, beschließt man, eine Bresche in die Stadtmauer zu legen und das hölzerne Pferd unter feierlichem Jubel nach Troja hineinzuziehen. Trotz Kassandra's Verzweiflung geschieht dies, und selbst Waffengeklirr im Innern des Kolosses vermag die rasenden Trojaner nicht zur Vorsicht zu veranlassen. Im dritten Akt sind die Griechen bereits nachts in die Stadt eingedrungen, Mord und Brand verbreitend. Der schlafende Äneas wird von Hektor's Geist zur Flucht ermahnt; denn schon brennt der Königspalast. Die Szene verwandelt sich und stellt die trojanischen Frauen vor Cybele's Tempel dar. Kassandra kommt zu ihnen: Äneas hat den Staatsschatz gerettet und wird die überlebenden Trojaner nach Italien führen; aber Choröbus ist gefallen. Kassandra ermahnt die Frauen, trotz der Hoffnungslosigkeit ihrer Lage keine Sklaverei zu dulden, sondern sich im Augenblicke höchster Gefahr selbst zu töten. Mit Ausnahme einiger Feigen stimmen alle Frauen dem heroischen Entschluß bei. Schon ersteigen die Griechen die Tempelumwallung. Kassandra ersticht sich zuerst, nachdem sie den Feinden verkündet hat, daß die Nachkommen der Trojaner in Italien einst mächtiger sein würden als die Griechen. Die Frauen folgen Kassandra's Beispiel und stürzen sich mit dem Rufe „Italie" in den Abgrund hinab. (Diese wahrhaft tragische Schlußszene ist Berlioz' freie Erfindung, während er sonst getreulich seinem geliebten Vorbilde Virgil gefolgt ist.)

Der zweite Abend besteht aus fünf Akten. Der erste Akt spielt bereits in Karthago. Vorher ertönt ein großartiges Instrumental-Lamento, und ein Rhapsode singt bei verschlossener Szene von der trojanischen Katastrophe. Dann sieht man Dido's Palast, wo ein Friedensfest die Königin mit ihren Untertanen vereint. Mit ihrer Schwester Anna allein, gesteht Dido, daß sie sich doch nicht glücklich fühle; sie schwört zwar, Witwe bleiben zu wollen, verschweigt sich selbst aber ihr erneutes Liebesbedürfnis nicht. Der Hofdichter Jopas meldet, daß Abgesandte einer fremden, vom Sturme nach Karthago verschlagenen Flotte vorgelassen zu werden wünschen. Unbestimmte Ahnungen erfassen Dido; doch läßt sie die Fremden vor: den Priester Pantheus, Äneas' Sohn Askanius und Äneas selbst, als Matrose verkleidet. Der junge Askanius bittet um Asyl und bringt als Geschenke Helena's Schleier und Hekuba's Krone. Die Fremden werden gastlich aufgenommen. Dido's Minister Narbal meldet das Nahen eines feindlichen numidischen Heeres. Äneas gibt sich zu erkennen und bietet seine Hilfe an, bricht auch sofort zum Kampfe auf. Der zweite Akt enthält die berühmt gewordene Jagdsymphonie. Dido und Äneas werden auf der Jagd vom Gewitter überrascht und flüchten in eine Grotte, wo sie sich in Liebe zueinander

finden. Geheimnisvolle Stimmen rufen: „Italie!", um Äneas an seine Pflicht zu erinnern. Sonst stockt die Handlung, die im ganzen zweiten Teil überhaupt nur langsam vorschreitet: die Szene ist einzig von Naturfrieden und Menschenglück erfüllt. Der dritte Aufzug bringt abermals ein antikes Fest, diesmal eine Siegesfeier, bei der Jopas die Segnungen der Ceres und des Friedens besingt. Auch diesmal bleiben Anna und Dido schließlich allein zurück und vereinigen sich zu einem herrlichen Duett. Nachdem sie auch die Bühne verlassen haben, kommt Merkur, berührt die an einer Säule hängenden Waffen des Äneas und ruft: „Italie"! Der vierte Akt führt den Hafen mit den Schiffen und Zelten der Trojaner vor. Sehnsüchtig singt ein Matrose im Mastkorb von der Heimat. Unbekannte Stimmen erschrecken die Trojaner durch abermalige Rufe: „Italie!" Sie fordern Äneas zur jähen Abreise auf. Äneas allein beklagt sein Geschick, der Liebe zu Dido entsagen und die Anker nach Italien lichten zu müssen. Ein edler Heldentod sei ihm zwar beschieden, doch fürchte er den Abschied von Dido. Die Schatten des Priamus, Choröbus' und Hektor's erscheinen und ermahnen ihn, seine Schwäche zu überwinden; Kassandra's Schatten gesellt sich hinzu: Äneas soll abfahren, siegen und gründen. Vor seinem Geiste steigt Roms künftige Größe auf und begeistert ihn zum Entschlusse sofortiger Abfahrt nach der Götter Befehl. Heimlich, ohne Abschied will er Dido verlassen. Er ruft: „Italie!", und die Trojaner, die sich zur schnellen Abreise rüsten, antworten ihm mit dem gleichen Rufe. Da kommt — es ist Morgengrauen — Dido hinzu und überschaut sofort die Vorbereitungen der Trojaner. Vergebens fleht sie und schilt den Geliebten; die „Italie"-Rufe übertönen ihre Rufe, und beim ersten Schein der Morgenröte sind die Trojaner bereit, die Taue zu kappen. Auch Dido's Geständnis, daß sie ein Liebespfand von Äneas berge, vermag diesen nicht mehr umzustimmen. Er versichert ihr seine unvergängliche Liebe, doch sei die Trennung göttlicher Befehl. Im fünften Akt klagt Dido auf ihrem Lager im Palaste vor Anna und Narbal ihr Los; Verzweiflung wechselt noch immer mit Hoffnung: Äneas könne noch nicht fort sein, Narbal solle ihn um einige Tage weiteren Verweilens anflehen, Liebe müsse selbst Jupiter's Willen trotzen. Anna macht sich Vorwürfe, den Liebesbund zwischen Dido und Äneas begünstigt zu haben. Da meldet Jopas die bereits erfolgte Abfahrt der Trojaner. Dido ruft die Tyrier zu den Waffen und zur Verfolgung der Entflohenen auf, widerruft aber diesen Befehl sofort wieder. In einem Auftritt von echt antiker Größe beklagt sie ihr unglückseliges Los und verflucht die Trojaner, die das Meer zerschellen, und deren Schiffe das Feuer zerstören möge. Gräßliches Unheil wünscht sie Äneas und bittet die Götter, sie einen furchtbaren Haß gegen den Geliebten zu lehren. Sie will Pluto ein Opfer weihen; man solle einen Holzstoß errichten, auf dem sie des Geliebten Geschenke verbrennen wolle. Dann sagt sie Lebewohl dem Lande, der Stadt, ihrem Volke, ihrer Liebe. — Die Szene wechselt. In Dido's Garten am Meer ist der Scheiterhaufen aufgeschichtet, wie Dido es befohlen. Pluto's Priester verrichten in düsterer Größe die Trauerzeremonien. Anna und Narbal bitten um einen niedrigen Tod für Äneas; wilde Tiere sollen seinen unbestatteten Leib verzehren. Dido erhebt sich am Scheiterhaufen. Prophetisch verkündet sie ihrem Volke zukünftige Heldengröße; in Hannibal werde aus ihm ein Rächer an den treulosen Trojanern erstehen. Sie aber wolle stolz in die Unterwelt hinabsteigen, worauf sie sich mit Äneas' Schwert ersticht. Schreckvoll schreit die Menge auf; Anna stürzt sich auf die Sterbende. Diese erhebt sich in visionärem Zustande und weissagt Karthago's einstigen Untergang durch Feindeswüten. Rom aber werde unsterblich sein und ewig herrschen. Dido stirbt. Am Himmel erglüht das Kapitol, und die Siegeshymne der Ewigen Stadt erklingt und übertönt den furchtbaren Rache- und Hassesschwur des tyrischen Volkes in siegenden Klängen.

In der **Musik** zu den „Trojanern" wendet Berlioz seine ganze und höchste Meisterschaft an. Dennoch bleibt er zu sehr Musiker, um mit den herkömmlichen Opernformen und Einzelnummern zu brechen. Daher scheint manchmal die alte Opernmanier stark durch, zum Schaden der dramatischen Situation, der er auch sonst meist nur äußerlich — im theatralischen Effekte — gerecht wird. Es gibt allerdings auch echt dramatische Stellen, ja Szenen in dem Riesenwerke; besonders die Rollen der Kassandra und Dido sind dadurch ausgezeichnet. Wie die „Trojaner in Karthago" durch die „Einnahme von Troja" infolge der in letzterer vorherrschenden, knappen Dramatik und rüstig vorwärtsdrängenden Handlung ziemlich weit überragt werden, so ist auch Kassandra's Gestalt bedeutender als Dido's. Wohl zeigt auch Dido erschütternde und wahrhaft antike Größe; wohl singt sie in Rezitativen von Gluckscher Erhabenheit: aber Kassandra reicht an die allerersten tragischen Gestalten heran; in ihr scheinen sich Shakespeare's und Sophokles' Schöpferkraft zu vereinigen, und ihre Gesänge ertönen mit Wagnerscher Wucht. Berlioz scheint die Notwendigkeit einer einheitlichen Musik für das musikalische Drama ziemlich deutlich geahnt zu haben; zwar findet sich bei ihm kein Motivgewebe wie bei Richard Wagner, wohl aber einige Motive. So zieht sich ein trojanischer Triumphmarsch durch beide Teile des Werkes. Er erklingt, als die betörten Trojaner das hölzerne Pferd festlich in die Stadt geleiten: wir hören ihn im Lamento um Troja's Fall am Beginn des zweiten Teiles in gedämpften und getrübten Klängen; er begleitet die Ankunft und Vorstellung der Trojaner in Karthago; er kehrt ganz oder in einzelnen Teilen wieder und erstrahlt endlich zu der Schlußapotheose als römischer Triumphgesang. Von einzelnen Nummern wären zahlreiche ihrer musikalischen Schönheiten und Feinheiten halber besonders hervorzuheben, während bisweilen allerdings auch Berlioz' musikalische Kraft und dichterische Begeisterung zu erlahmen scheinen. Ganz besonders schön sind das Duett zwischen Dido und Anna, ferner Kassandra's und Dido's, zum Teil auch Äneas' Einzelgesänge (teils Rezitative, teils Arien), des Lied des Matrosen Hylas, sowie vor allem die Jagdsymphonie und die darauf folgende Liebesszene zwischen Dido und Äneas.

Mit den „Trojanern" hatte Berlioz ähnliche Nöte wie Richard Wagner mit dem „Ring des Nibelungen". Aber während der deutsche Meister sich nicht mit einer mangelhaften Aufführung von Bruchteilen seines Werkes („Rheingold" und „Walküre" in München, 1869) begnügte, sondern siegreich in Bayreuth durchdrang, verzagte und versagte Berlioz und mußte sich mit der unvollkommen einstudierten und jämmerlich zerstrichenen Aufführung der „Trojaner in Karthago" im Théâtre Lyrique zu Paris zeitlebens begnügen; er hörte nie die „Einnahme von Troja", so daß sich seine Befürchtung erfüllte: „Oh ma noble Cassandre, mon héroique vierge, je ne t'entendrai jamais".

Der Umstand, daß Berlioz die „Trojaner" für sein hervorragendstes Werk hielt, der „Ring des Nibelungen" andrerseits aber doch Richard Wagners hauptsächliches Meisterwerk ist, um das sich die anderen gleichsam gruppieren, drängt zu allerhand Vergleichen, die zum Schluß hier noch kurz berührt werden sollen. Virgil hat in seinem Epos mehr die Römer verherrlichen wollen als ihre sagenhaften Urahnen, die Trojaner. Berlioz tat dies vielleicht in noch höherem Grade; wenn er sich in seinen Schriften nicht darüber ausspricht, so redet er doch in der „Trojaner"-Dichtung um so deutlicher davon. Er feiert darin nicht nur das antike und kaum das katholische Rom, wohl aber das romanische Rom (sit venia verbo!), die Stammmutter aller romanischen Völker, als deren größtes natürlich die Franzosen angesehen werden sollen. Berlioz' „Trojaner" sind also auch ihrer innerlichen Entstehung nach ein französisch-nationales Kunstwerk. Die französischen Ideale sind l'amour und la gloire; und Liebe und Ruhm



sind denn auch das Höchste in den „Trojanern". Dadurch, daß die Liebe dem Ruhm geopfert wird, entscheiden sich hier Völkerschicksale: die Lösung des Konfliktes der Handlung ist somit eine *nationale*. Auch Wagners Kunstwerk entspringt aus den tiefsten und kräftigsten Wurzeln der deutschen Nation. Jedoch strebt der deutsche Künstler über sein Volk hinaus und wird *übernational*. Dido stirbt freiwillig vor dem Scheiterhaufen und verkündet die zukünftige Größe und ewige Macht Roms; Brünnhilde stürzt sich in die Flammen des Holzstoßes und erlöst durch ihren Tod Götter und Welt vom Fluche der Lieblosigkeit. Berlioz bleibt der nationale Künstler; Wagner umfaßt mit seiner Kunst zugleich die höchste Philosophie; sein Werk wird weltbedeutend, übernational.

Kurt Mey





ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Der gesamte Bilderteil des vorliegenden Heftes ist dem 44. **Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in München** gewidmet. Wir bringen, wie in den früheren Jahren, die Porträts der Festdirigenten, der schaffenden Künstler, die mit Werken bei der Münchner Tagung vertreten sind, sowie Gruppenbilder der mitwirkenden Kammermusikvereinigungen.

Wir beginnen mit einem aus jüngster Zeit stammenden Porträt von Generalmusikdirektor **Felix Mottl**, dem wir die Bilder des Stuttgarter Hofkapellmeisters Dr. **Aloys Obrist** und des Dirigenten der Konzertgesellschaft für Chorgesang, Kammersängers **Ludwig Heß**, folgen lassen.

Daran schließen sich vier Blatt mit Porträts nachstehender Tonsetzer: **Karl Pottgießer, Richard Lederer, Josef Krug-Waldsee, Jan van Gilse, Frederick Delius, Ernest Schelling, Paul Juon, Karl Kämpf; Paul v. Klenau, Karl Bleyle, Henri Marteau, Georg Vollerthun; Walter Braunfels, Hermann Bischoff, Roderich von Mojsisovics, Carl Ehrenberg.**

Von Kammermusikvereinigungen führen wir im Bilde vor: das **Münchner Streichquartett** (Theodor Kilian, Georg Knauer, Ludwig Vollnhals, Heinrich Kiefer), das **Ahner-Quartett** (Bruno Ahner, Emil Wagner, August Haindl, Karl Ebner) und das **Russische Trio** (Michael Preß, Vera Maurina-Preß, Josef Preß).

Die Porträts der übrigen bei dem Münchner Tonkünstlerfest zu Wort kommenden zeitgenössischen schaffenden Künstler haben wir bereits früher in der „Musik“ veröffentlicht, so von: **Friedrich Klose** (II. 17; III. 16; VII. 7), **Max Schillings** (I. 17; VI. 6), **Wilhelm Berger** (III. 16), **Siegmund v. Hausegger** (I. 8; III. 16; IV. 17; VII. 11). Bildliche Darstellungen von **Chr. W. Gluck** finden sich in I. 23, II. 23 und VII. 8, solche von **Hector Berlioz** in I. 15/16, VII. 8 und in reicher Fülle im Berlioz-Heft der „Musik“ (III. 5).

Ansichten vom **Münchner Künstlertheater** konnten wir uns der Kürze der Zeit wegen leider nicht mehr verschaffen. Wir werden diese Abbildungen einem der nächsten Hefte beifügen.



Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.



NEUE OPERN

Iwan Knorr: „Durchs Fenster“, eine einaktige komische Oper (nach Scribe), wird im Herbst am Karlsruher Hoftheater zur Uraufführung kommen.

Georg Liebling: „Die Wette“, eine komische Oper, Libretto von Alice Liebling.

OPERNREPERTOIRE

Bayreuth: Die diesjährigen Festspiele werden von den Herren Dr. Hans Richter, Dr. Karl Muck, Michael Balling und Siegfried Wagner geleitet. Als Vertreter der Solopartieen sind herufen die Damen: Bella Alten (Hamburg), Elisabeth Fahry (Stuttgart), Katharina Fleischer-Edel (Hamburg), Gertrude Foerstel (Wien), Ellen Gulhranson (Christiania), Frieda Hempel (Berlin), Agnes Hermann (Straßburg), Emma Heßlöhl (Wiesbaden), Hermine Kittel (Wien), Adrienne v. Kraus-Osborne (Leipzig), Martha Leffler-Burckardt (Wiesbaden), Luise Reuß-Belce (Dresden), Cäcilie Rüsche-Endorf (Hannover), Ida Salden (Darmstadt) und Edith Walker (Hamburg); die Herren Dr. Alfred v. Bary (Dresden), Rudolf Berger (Berlin), Karl Braun (Wiesbaden), Hans Breuer (Wien), Dr. Otto Briesemeister (Berlin), Aloys Burgstaller (Holzkirchen), Karl Burrian (Dresden), Lorenz Corvinus (Wien), Charles Dalmores (Antwerpen), Max Dawison (Hamburg), Nikola Geisse-Winkel (Wiesbaden), Alois Hadwiger (Koburg), Allan C. Hinckley (Hamburg), Dr. Felix v. Kraus (Leipzig), Richard Mayr (Wien), A. Schützendorf-Bellwidt (Düsseldorf), Walter Soomer (Leipzig) und Clarence Whitehill (Köln).

KONZERT

Aachen: Der Städtische Gesangverein (Professor Eberhard Schwickerath) veranstaltet zwischen Weihnachten und Neujahr zwei Konzerte in Berlin.

Bremerhaven: Der Musikverein und der Männergesangverein brachten unter Leitung von Rolf Thiene das Mysterium „Totentanz“ von Felix Woyrsch zur Aufführung. Solisten: Martha Schauer-Bergmann, Frl. Dervilliers, Albert Junghlut, Hr. Higgen, Hr. Göpel. Orchester: die verstärkte Matrosen-Artillerie-Kapelle.

Herford: Der Musikverein veranstaltete am 10. Mai eine Aufführung von Schumanns „Das Paradies und die Peri“. Solisten: Tilly Cahnbley-Hinken (Dortmund), Gretchen Ernst (Luzern), Franziska Hoffmann (Dortmund), Franz Schwengers (Düsseldorf), Max Rothenbücher (Berlin).

Nürnberg: Das Programm für das an Pfingsten stattfindende Bayerische Musikfest ist wie folgt festgesetzt worden. Sonntag, 7. Juni, nachmittags 1/2 5 Uhr, in der städtischen Festhalle im Luitpoldhain: 1. „Missa solemnis“ von Beethoven; 2. Bachsche Kantate: „Ein feste Burg ist unser Gott“. Montag, 8. Juni, vormittags 1/2 11 Uhr, im großen Rathaussaale: Kammermusik, ausgeführt von dem Münchener Streichquartett Kilian unter

Mitwirkung des Hofpianisten Manschedel von Nürnberg. Montag, 8. Juni, nachmittag ½5 Uhr in der städtischen Festhalle im Luitpoldhain: Volksliederaufführungen (Herrenchöre, Damenchöre, gemischte Chöre). Dienstag, 9. Juni, nachmittags ½5 Uhr, in der städtischen Festhalle: 1. Aufführung der Fünften Symphonie B-dur von Bruckner, 2. Schlußszene der „Meistersinger von Nürnberg". Als Gesangssolokräfte sind für die Festtage verpflichtet die nachstehenden Mitglieder der Münchener Hofoper: die Damen Bosetti, Ulbrig, Preuse-Matzenauer, die Herren Bender und Dr. Raoul Walter, ferner der Karlsruher Hofopernsänger Tänzler, sowie die Kammersängerin Kraner, Opernsänger Giesen und Konzertsänger Ankenbrank. Die Leitung am ersten und am dritten Festtage hat Hofoperndirektor Mottl von München übernommen. Die Chorgesänge in Beethovens „Missa solemnis" sind lediglich Münchener Gesangskräften (121 Herren, 217 Damen) übertragen. Die Chorgesänge in der Bachschen Kantate werden von etwa 900 hiesigen und auswärtigen Sängern ausgeführt. Bei der Schlußszene der „Meistersinger von Nürnberg" werden etwa 1200 Gesangskräfte mitwirken. Das Orchester wird auf 120 Mitglieder verstärkt.

Ohrdruf: Der Musikverein (Lehrer R. Wagner) brachte am 10. Mai die „Schöpfung" von Haydn in anerkennenswerter Weise zur Aufführung; die Solopartien waren hervorragend vertreten durch Olga Kaliensee-Kassel, Paul Struensee-Essen, Irrgang-Gotha.

Sorau (N.-L.): Am 10. Mai veranstaltete der Musikverein eine wohlgelungene Aufführung des „Licht" von C. Adolf Lorenz. Das neue Oratorium hat auch bei dieser Veranstaltung eine außerordentlich warme Aufnahme gefunden und einen unbestrittenen großen Erfolg errungen. Die glanzvolle Aufführung des Sorauer Musikvereins stand unter der umsichtigen und zielbewußten Leitung von Johannes Dittberner. Als vorzügliche Solisten für dieses Werk erwiesen sich Eva Leßmann (Berlin), Maria Bender (Stettin), Otto Süße (Berlin) und der Harfenist Georg Lehmann (Berlin).

Bad Wildungen: Am 22. und 23. Juni findet eine Max Schillings-Feier statt. Drei Konzerte sollen den Tondichter als Symphoniker, Kammermusiker, Dramatiker und Lyriker zeigen und so ein Gesamtbild seines Schaffens geben.

TAGESCHRONIK

Wie aus Eisenach gemeldet wird, ist eine Anzahl äußerst wertvoller Instrumente aus Seb. Bachs Zeit zumeist durch Schenkung dem dortigen Bach-Museum zugeführt worden, zum Teil Blas-, zum Teil Streichinstrumente. So darf man hoffen, daß in absehbarer Zeit die geplante Sammlung sämtlicher zu Bachs Zeit gebräuchlicher Musikinstrumente im Bach-Museum vereinigt sein wird. Zu den wertvollsten Instrumenten gehört u. a. ein deutscher Kontrabaß aus dem Jahre 1651. Vor einiger Zeit stattete Abbé Lorenzo Perosi dem Museum einen

längeren Besuch ab und schrieb bei dieser Gelegenheit folgende Huldigung ins Fremdenbuch des Hauses: „Magno magistro parvus discipulus Laurentius Perosi."

In der kürzlich stattgehabten Generalversammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Berlin legte der Vorstand den Rechenschaftsbericht vor, der auch einen Rückblick auf die Gründung und die Tätigkeit der Gesellschaft im ersten Jahre enthielt. Danach wurden u. a. fünf große Orchesterkonzerte, fünf Kammermusik- und Tondichter-Abende veranstaltet. Die Versammlung erteilte dem Vorstand Decharge. In den Vorstand wurden neu gewählt: Regierungsrat Chreczinski, Paul Cassirer, Dr. Marwitz, Paul Salomon. Mit Anerkennung wurde von der Versammlung das Abkommen mit der Zentralstelle für Volkswohlfahrt begrüßt, nach dem die Gesellschaft in der kommenden Saison vier große Chorkonzerte zum Eintrittspreise von 40 Pfg. für die Zentralstelle veranstalten wird.

Wie gemeldet wird, liegt der Reiseplan für die Sängerfahrt des Gesangvereins „Arion" in Brooklyn nach Deutschland in seinen Einzelheiten vor. Die Sänger treffen in Bremerhaven am 7. Juli ein und reisen am 8. August zurück. Der Verein wird in Bremen, Berlin, Weimar, Eisenach, Leipzig, Dresden, Chemnitz, Nürnberg, München, Stuttgart, Heidelberg, Frankfurt, Wiesbaden, Bonn, Köln und Kassel konzertieren. Der Reinertrag der Konzerte wird für wohltätige Zwecke zur Verfügung gestellt. Außer dem Männerchor werden Frl. L. Funck und Frl. L. Schippers als Sängerinnen, Frl. J. L. Manning als Pianistin, das Manhattan Sängerinnen-Quartett der Damen Cumming, L. de Salle Johnston, L. Scherbey, A. Winkopp und das Manhattan Männer-Quartett der Herren Weimann, Walden, Janson und Schwarzkopf auftreten. Sie gehören ebenfalls sämtlich der großen „Arion"-Familie an, so daß der Verein also nur mit seinen eigenen Kräften das Konzertpodium betreten wird.

Aus Christiania wird dem „B. B. C." berichtet: Das Storthing hat es vor kurzem, allerdings mit geringer Mehrheit, abgelehnt, dem bedeutendsten norwegischen lebenden Komponisten, Johan Svendsen, das jährliche Ehrengehalt von 1600 Kronen wieder zu bewilligen; das hat in Skandinavien viel Unmut erregt. Man findet es begreiflich, daß Svendsen, solange er am Königlichen Theater in Kopenhagen war, den Ehrensold nicht bezog, hält es aber für sehr engherzig, ihm nun in seinen alten Tagen die materielle Unterstützung zu versagen. Eine Anzahl wohlhabender Musikfreunde hat als Protest gegen die harte Entscheidung den Beschluß gefaßt, gemeinsam dem Komponisten 1600 Kronen jährlich zur Verfügung zu stellen. Das ist eine nützliche Art, Verwahrung einzulegen.

Im Sommer 1906 wurde zuerst bekannt, daß die Pariser Musikalienverlagsfirma Gabriel Astruc & Cie. in den Champs-Elysées an Stelle des alten Cirque d'Été ein großes neues Theater mit finanzieller Hilfe einiger amerikanischer Mäzene bauen wolle. Der „Musikpalast", dessen Bau jetzt in Angriff genommen wird, soll einen Theatersaal mit 2060 Plätzen und 40 Logen sowie darüber zwei Konzertsäle für 1200, beziehungsweise 700 Zuhörer enthalten. Nach dem Vorbilde von Bayreuth und

München wird der Orchesterraum tiefgelegt und verdeckt und die ganzen maschinellen Einrichtungen nach den bewährten Installierungen der neuen New-Yorker Theater getroffen werden.

Im Kgl. Opernhause zu Berlin erfuhr am 17. Mai Wagners „Rienzi" seine hundertste Aufführung. Die Erstaufführung fand am 26. Oktober 1847 unter persönlicher Leitung des Komponisten statt, die fünfzigste Wiederholung am 10. Januar 1884.

Die Robert Franz-Singakademie in Halle a. S. hegeht in diesem Jahre die Feier ihres 75jährigen Bestehens.

Dr. Ludwig Wüllner ist zum Mitglied der Königlichen Schwedischen Akademie der Musik in Stockholm ernannt worden, ebenso Professor Leopold v. Auer in St. Petersburg.

Der italienische Tonsetzer Enrico Bossi wurde zum auswärtigen Mitglied der Königlichen Akademie der Künste in Berlin gewählt.

Georg Grosch, Mitglied der Dresdener Hofoper, wurde vom Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen zum Kammersänger ernannt.

Der Kammervirtuose Alfred Grünfeld in Wien erhielt den preußischen Kronenorden dritter Klasse.

Dem Baritonisten der Leipziger Oper, Walter Soomer, wurden von der französischen Regierung die Palmen eines Offiziers der Akademie verliehen.

Der Geiger Carl Flesch bittet uns, mitzuteilen, daß er seinen Wohnsitz im September dieses Jahres von Amsterdam nach Berlin W, Kaiserallee 200 verlegt.

Die Direktion von Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M. teilt uns mit: An Stelle von Felix Berber tritt Adolf Rebner am 1. September 1908 in den Lehrkörper von Dr. Hochs Konservatorium, zugleich mit ihm die Herren Walter Davisson und Ludwig Natterer.

TOTENSCHAU

Am 7. Mai † in Paris der Bühnendichter Ludovic Halévy im Alter von 74 Jahren. Halévy hat seine Schriftstellerlaufbahn als kecker und übermütiger Spötter begonnen, um sie als würdiger Akademiker zu beschließen. Seine stärksten und dauerndsten Erfolge erzielte er mit den Operettentexten, die er zumeist in Gemeinschaft mit Henri Meilhac für Offenbach schrieb. Von seinen zahllosen dramatischen Arbeiten sind am bekanntesten: „Pariser Leben", „Orpheus in der Unterwelt", „Blaubart", „Froufrou", „Die Großherzogin von Gerolstein", „Die schöne Helena", „Carmen".

In Halle a. S. † am 10. Mai im Alter von 72 Jahren Musikdirektor Professor Johannes Felix Voretzsch. 1866 wurde er Nachfolger Robert Franz' als Dirigent der Robert Franz-Singakademie und der Abonnementskonzerte. Bis 1905 war er auch Leiter der Neuen Singakademie.

Am 14. Mai † in Budapest, 53 Jahre alt, der ausgezeichnete Cellist Professor Siegmund Bürger, Mitglied des Grünfeld-Quartetts.

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin



DIE MUSIK

Der Künstler muß die Natur zwingen, durch seinen Kopf und durch sein Herz zu gehen.

Eugène Delacroix

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 18

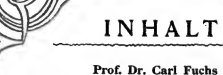
Zweites Juniheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



ZUR AUFERSTEHUNG DES CHORALS IN DER EVANGELISCHEN KIRCHE

von Prof. Dr. Carl Fuchs-Danzig

Schluß[1])

§ 7.

Unter der Herrschaft des Wahnes von einzeitigem und einmaligem Auftakt wurden und werden bis heute die Choräle des Typus I statt dreifach, einfach auftaktig, die des Typus II volltaktig notiert, von 135 Chorälen ihrer 46 statt eines (!), der aber dennoch einen Typus für sich ausmacht. Die des Typus V mußten vollends mißraten, und richtig notiert blieben, wie schon gesagt, nur die 16 des Typus III und der eine des Typus IV, zusammen 17 von 135, zirka 12 v. H. Wird man glauben wollen, daß dies nicht eine Verwüstung des Chorals zur Folge haben mußte? Wer die Lage des Schwerpunktes verkennt, der muß eine Melodie demnächst auch falsch harmonisieren, es sei denn, daß ein sehr starkes Gefühl ihn wie einen Joh. Seb. Bach vor der Verleitung dazu, die in dem falschen Taktstrich liegt, bewahrt. Auch richtig harmonisiert, werden metrisch falsch notierte Choräle kaum jemals anders als falsch vorgetragen. Den Chorälen der lebhaften Auftakte, also denen der Typen I, II, bzw. V, 118 von 135, wird ihre natürliche Bewegung benommen, werden die Glieder dadurch geknickt; der Vortrag wird unverständlich, also langweilig, und da es wirklich gleichgültig ist, wieviel und welche Choräle man langweilig spielt, so sind zirka 70–90 v. H. der Choräle des OWC, die schon nur $^1/_8$ des deutschen Schatzes an Chorälen ausmachen, längst schon stumme Mumien geworden. Mehr als 25 Choräle davon, gelegentlich einige Passionschoräle ausgenommen, werden das Jahr über in Danzig in den Kirchen nicht gespielt — für meinen Fall kann ich es aus 22 Jahren dokumentarisch nachweisen, und es wird anderwärts schwerlich anders sein. Der Choral braucht gar nicht erst zu sterben, zu mindestens $^7/_{10}$ ist er schon sogar äußerlich tot. Die Ursache ist nicht die Isometrie, sondern die Pseudometrie.

Heutzutage wäre jeder einigermaßen geschulte Musiker von vornherein bei näherer Befassung mit dem Choral gewahr geworden, daß der

[1]) Die erste Hälfte dieser Arbeit erschien im 2. Mai-Heft. Red.

Choral von der Variabilität des Auftaktes, vom Wesen des Taktes nirgends eine wirkliche Ausnahme macht, in seinem Verlauf nach Strophen so wenig wie in seinem Beginn. Bisher hat freilich jeder Herausgeber die traditionelle falsche Notierung vom Vorgänger übernommen oder sie noch falscher geändert.

Auf sicheren Grund und Boden und zur Durchführbarkeit des richtigen Taktstriches, zur Möglichkeit der Einordnung der Choräle in jene Typen gelangen wir freilich erst mit der deutlichen Erkenntnis und Regel von der Stellung des Taktstriches.

§ 8.

Ich fasse die Regel so:

Taktschwerpunkt ist der Ton, mit dem in der Melodie ein Richtungs- oder Lagenwechsel oder Kreislauf der Töne, in den latenten oder angeschlagenen Harmonieen ein Modulationsschritt, sich vollendet oder entscheidet. Ein vorläufiger Harmonie-Schlußschritt erfolgt im leichten ersten, ein abschließender im schweren zweiten Takt. Dieses Verhältnis wiederholt sich aber in höherer Ordnung im Vergleich vom schwereren zweiten zum ersten leichteren Taktpaar (in Takt 4) und im Verhältnis vom ersten viertaktigen Halbsatz zum schließenden zweiten, in dem der achte Takt schwerer ist als der vierte im ersten. Im zweiten Halbsatz verhält sich das erste zum zweiten Taktpaare, also im ganzen das dritte mit dem sechsten Takt als schwerem, so, wie im Vorderhalbsatz das erste zum zweiten Taktpaar. Takt 2 ist leichter als Takt 4, Takt 8 schwerer als Takt 4, Takt 6, nur auf Takt 8 bezüglich, leichter als Takt 8.

Wir nennen die Paare kurz die Zwei, die Vier, die Sechs, die Acht und setzen die Zahlen 2, 4, 6, 8 unter die Taktstriche, hinter denen der Schwerpunkt des schweren Taktes steht. Durch die Fermate am Strophenschluß, deren Gewicht übrigens für das Gefühl damit auch variiert, ist der Choral, mag er auch vom Volkslied abstammen, eine Erscheinung ganz *sui generis*. Erweiterungen und Ausfälle, Anfänge *ex abrupto* usw. sind gleichfalls in § 2 MS zu ersehen. Ich müßte sie, ihren nicht arithmetischen Sinn und ihren Wert eigentlich als aus Riemanns Ausgaben bekannt voraussetzen dürfen. Für den, der sie kennt, sind sie sprechende Vortragszeichen für die Agogik des Vortrages, d. h. für die Tempobehandlung, und das gerade Gegenteil von Kälteerzeugern und Rechenwerten. 4 mal 2 ist im Sinne der Periode eben nicht 8. An richtig harmonisierten Chorälen, die man am sichersten in Typus III bzw. IV findet, oder an schlicht achttaktigen Perioden in Kompositionen mag man sich den Sinn dieser Rangzahlen zunächst klar machen, der etwa den




Interpunktionen 2, 4; 6: 8. entspricht. Vorläufig handelt es sich aber hier nur um die einzelnen Schwerpunkte der leichten Takte mit ihren Auftakten, indem dieser selbstverständlich der Taktart gemäß die Stelle des Taktstriches vor dem schweren Takt mit sich bringt.

Mehr als mit der oben gegebenen Regel über die Stellung des Taktstriches lässt sich in Worten nicht sagen; das Weitere müssen Anschauung, Erfahrung, Übung tun. Werden doch auch Regeln der Grammatik erst durch die Beispiele verständlich, aus denen sie selbst entnommen sind. Auch der geübte Musiker aber möge, wenn ihm ein oder das andere Beispiel drei- oder zweitaktigen Auftaktes zunächst gleichsam wider den Strich geht, beachten, daß auch die Empfindung durch langen Irrtum und durch Gewohnheit gefälscht werden kann. Schon der große Seelenkenner Dr. Martin Luther spricht einmal von Irrtümern, „welche die ganze Welt mit ihrem Exempel bestätigt und durch langwierige Gewohnheit gleich als in die Natur verwandelt sind —“ und beruft sich dafür auf St. Augustinum, als der es ebenso wußte und aussprach. Freilich ist eben die Fälschung der wortlosen Empfindung hier wie überall das größte Unglück.

In der Praxis andererseits, so oft ich auch jemandem Beispiele jener Art metrisch falsch und dann berichtigt vorgespielt habe, ist mein typisches Erlebnis, selbst bei ganz in der alten Gewohnheit erwachsenen Personen, die Rede: „Ja natürlich! Eigentlich habe ich mir das auch immer so gedacht“. Man vergleiche nur die Leichenbittergestalt des Chorals „Jesus meine Zuversicht“ (volltaktig und gar in $^2/_2$-Takt) mit der richtigen (♩ = 78) in Typus II vorgetragenen Fassung.

§ 9.

Nun wollen wir aber die Regel an einem Alphabet von Beispielen erläutern. Die Gründe, aus denen die mit Buchstaben, bzw. mit + bezeichneten Töne Schwerpunkte, bzw. weibliche Motivgrenzen sind, brauchen wir nur kurz zu bezeichnen.

Ich lasse natürlich nur um logisch nicht vorzugreifen, den Taktstrich hier weg. Nachdem die Schwerpunkt-Note ermittelt ist, tritt der Taktstrich vor sie:

a) b) c) d)

e) f) g) h)

Motiv **a)** Entscheidung der Richtung abwärts. **b)** Kreist um die Tonika b′. **d)** halbe Skala, häufiges Motiv, läßt von der Strophe das Motiv **c)** übrig, das aber ohnehin in sich geschlossen ist, gleichsam im Halbkreis um d′ und auf der Quinttonart endigt, beantwortet von der Tonika in **d)**. **e)** Heraustreten der Melodie aus mehrfacher Tonrepetition. **f)** Hinabgehen auf denselben Schlußton, die Quinttonart bestätigend. **g)** halbe Skala (wie oben) Schluß auf Quinttonart, **h)** Antwort, Kadenz zur Tonika.

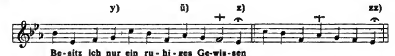


i) stellt e-moll auf, mit e schließend. **k)** Antwort mit der Paralleltonart G-dur, auf deren Grundton g schließend. **m)** mit **k)** identisch, so daß das dritte Motiv, seinerseits aus Tonrepetition heraustretend, übrigbleibt. **n)** das Heraustreten aus der Tonrepetition beweist, daß der Motivschluß sich auf f entscheidet; er vollendet sich aber erst weiblich auf dem Grundton der Strophe in d-moll. Der Satzteil „Herzliebster Jesu" fordert hier seinerseits das d′ als Motivschluß im Sinne des Komponisten. Rein musikalisch könnte d′ ebensogut Motivanfang sein, wie es hinter dem f′ bei **r)** unten Motivanfang ist, wo der Text „was ist die Schuld?" dem f′ Endbedeutung gibt. Der Text beweist indeß nie mehr, als durch Strophenende Phrasenschluß. Inkongruenz kleinerer Sinnteile des Textes mit den Motiven wird im Massengesang nicht empfunden. Es ist richtiger, die wechselnde Distanz der Schwerpunkte in diesem Choral als Wechsel vom schlichten $^4|_4$-Takt mit Takttriolen zu erklären, als wenn man $^3|_2$-Takt statuieren wollte. Die Triole gibt die wünschenswerte Treibung des Tempos (entsprechend den ängstlichen Fragen im Text). $^3|_2$-Takt würde die langen Phrasen schwerfällig machen. Die Einsätze haben dann als durchweg taktfrei zu gelten. (S. § 10.) So folgt bei **p)** halbe Skala mit d auf der Dur-Paralleltonart als Schwerpunkt. **q)** a′ ist schwerer Wechselton zu b′, auf f 7. **r)** halbe Skala. **s)** Den Schwerpunkt auf es (mit c-moll als schwere Durchgangsharmonie) beweist die Analogie ebenso wie a″ als Schwerpunkt vor **t)** wo der Schluß das g dehnt. Schlußbildung wie bei **s)**.





u) Schritt zum Grundton d′ in der Molltonart des Chorals, v) halbe Skala, w) desgleichen, x) Rest latent auf Tonika im Baß oder zur Moll-Parallele führend.



y) Tonika als Baß der latenten Harmonie. ü) Ausweichung zur Subdominante auf deren Grundton sich vollendend. z) Rückgang zur Tonika. Die Schlußbildung wie bei zz), die sonst melodisch natürlich wäre, wird verhütet durch Dehnung der Penultima (event. mit zwei Harmonieen), so daß die Tonika die Melodie männlich schließt und statt eines Taktes ein Taktpaar gewonnen wird. Diese Art Verhütung des Schlusses auf angeschlagener vierter Taktzeit ist häufig. Es entsteht eine Takttriole durch die Länge des Verses „Besitz' ich nur ein ruhiges Gewissen". Textbetonung gleichgültig.

Der Hendekasyllabus des Verses, eine naiv silbenzählende Nachahmung des sapphischen Versmasses, hat hier wie in „Herzliebster Jesu" die Takttriole herbeigeführt. Da auf die elf Noten im $^4/_4$-Takt doch $3 \times 4 = 12$ Zeiten kommen mußten, so wurde die Dehnung der Penultima ohnehin notwendig. Doch sind die Choräle, in denen durch unechte 𝅗𝅥-Noten gedehnte Strophenschlüsse vorkommen, wie gesagt, zahlreich und bilden eine Unterart für sich. Jenes Versmaß ist in diesem Liede nicht durchgeführt, wie in „Herzliebster Jesu". (Siehe die MS).

§ 10.

Da nun jeder Choral im ¢ in einen der fünf Typen fallen muß, so scheint mit der Aufstellung — eigentlich nur Feststellung — der fünf Typen alle Schwierigkeit gehoben. Es gibt aber eine Wirkung, bzw. eine Nachwirkung der ehemaligen Schreibung ohne Taktstrich für das 18. Jahrhundert und bisher. Ohne Taktstrich blieb das Taktbewußtsein freier, als das unserige ist, ohne darum weniger sicher zu sein, wie die völlig korrekt und dabei oft interessant, manchmal metrisch kühn gebildeten Choräle beweisen, von denen einige selbst vor der Mensuralschrift erfunden wurden. Unser Taktgefühl ist streng, aber bisher nicht sicher, wie die herrschenden Irrtümer in Theorie und Praxis beweisen. Immer den richtig eingetragenen

Taktstrich vorausgesetzt, auf den es immer wieder ankommt, ereignen sich in 20 von 135 Chorälen Strophenschlüsse, deren Taktzeiten an Zahl mit denen des folgenden Auftaktes unweigerlich mehr als vier ausmachen, also in das Taktbild des 𝄵 nicht eingehen. Wollte man hinter der Fermate die Zeiten bis vier abzählen und dann mechanisch den Taktstrich setzen, so entstünden sofort grobe metrische Fehler, und wo er zwischen die Noten zweifachen Auftaktes geriete, völliger Unsinn. Ich habe diese Choräle in der MS zu einer besonderen Gruppe vereinigt, in der jeder zu einem der Typen II, III, V gehört. In Typ I kommt es, obwohl mit 𝅗𝅥 𝄐𝅗𝅥 ♩ | ♩ statt 𝅗𝅥 𝄐♩ ♩ | ♩, wo ersteres geschrieben werden müßte oder sollte, möglich, im eigentlichen Choral nicht vor. Typ IV schließt den Fall logisch aus. Die meisten jener 20 von 135 Chorälen gehören dem Typ V als dem der ohnehin freiesten Bewegung an, und der die Überzahl verursachende Auftakt ist auch fast ausschließlich der bewegteste, der dreifache. Es kämen dabei zwischen einem Taktschwerpunkt und dem nächsten 5, 6, ja wo es wünschenswert oder notwendig ist, ♩ 𝄐𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ | ♩ zu schreiben, 7 Taktzeiten zu stehen. Ich habe, wie man sieht, in diesen Fällen es gewagt, 5, 6, 7 Taktzeiten in der Tat zwischen je zwei Taktstriche zu setzen. Richtigkeit des Taktstriches ist eben anders nicht durchführbar. Zugleich ist dies die einzige berechtigte Konsequenz aus der alten Schreibung ohne Taktstrich. Ich habe selbst, als ich in die Lage kam, die erwähnten Gemeindelieder für die Synagoge zu schreiben, diese Freiheit mehrfach angewandt, sie werden von Chor und Gemeinde dort auch ohne Schwierigkeit gesungen. Es entsteht nämlich dabei gar kein anderer als 𝄵-Takt für das Ohr. Bis an den Strophenschluß läuft er ohnehin. Dann sistiert oder quiesciert die Fermate als irrationale (rhythmische, nicht metrische) Zeit den Takt, und er hebt nachher wieder frisch an, daher denn auch der Auftakt der meisten Energie, der dreizeitige, in solchem Falle fast ausschließlich erscheint.[1]) Der $^5/_4$-, $^6/_4$-, $^7/_4$-Takt erscheint dabei schlechterdings nur für das Auge, auf dem Papier. Was notwendig in die Brüche geht, wenn man das Ei so auf den Tisch stellt, ist wieder einmal durchaus nur Schale. Prof. Dr. Riemann erklärte sich mit dieser Schreibung als der in solchem Falle einzig möglichen auch sofort einverstanden.

Ich nenne den Einsatz mit überzähligen Taktzeiten den taktfreien Einsatz und vereinige die Choräle, in denen er vorkommt, zu einer besonderen Gruppe. Ebenso wie die Typen selbst, ist sie nicht erfunden, sondern nur gefunden. Die Unentbehrlichkeit der taktfreien Schreibung in

[1]) Ich wiederhole, daß alle diese Ergebnisse durchaus spontaner Natur sind, wie es denn ja auch fast unmöglich wäre, Choräle *ad hoc* auszusuchen.





diesen Fällen einerseits und die der **Dehnung** des geschriebenen Schlußwertes um ein noch so geringes zur Verhütung metrischer Anomalie andererseits beweist allein schon die Irrationalität der Fermate. (Wegfall der Dehnung würde Taktwechsel bzw. 5/4-, 7/4-Takt herbeiführen.) **Übrigens sind eigentlich alle Stropheneinsätze im Choral taktfrei.** Im Typ I ist das zur Beibehaltung des ¢-Taktbildes geschriebene ♩ sub ferm. ein offenbar insuffizienter Grundwert der Schlußdehnung, da im Begriff des Grundwertes ein Zeitzusatz von einem Bruchteil davon liegt. Jeder denkt unwillkürlich 𝅗𝅥 dort als Grundwert, also mit dem folgenden dreifachen Auftakt geschriebene fünf Zeiten zwischen den Schwerpunktnoten. Das Verhältnis zwischen Schluß und Auftakt kann aber im Choral nicht nach Typen artverschieden sein. Es ist sich ja ihrer auch bisher niemand klar bewußt gewesen, sonst hätte man sie geschrieben. Immerhin wirkt die Taktfreiheit im Typus V stärker, indem er die überhaupt mehr phantasierenden Choräle enthält. Es sind die älteren Choräle, die jüngsten daraus sind drei von 1704, 1710, 1738. Um 1740 versiegt unter dem Einfluß Voltaire's der Quell der Erfindungskraft auf diesem Gebiet. Die doch recht fragwürdige Idee vom gleichen Wert der Religionen, ausgeprägt in Lessings schlechter Fabel von den drei Ringen und dem Worte Friedrichs des Großen von den Konfessionen als bloßer *façons*, waren das Lied vom Ende, wenn nicht das Ende vom Lied. Mit seltenen Ausnahmen, wie Ph. Em. Bachs schönem Choral „Auferstehn, ja auferstehn wirst du", werden die Choräle nun länglich und weichlich. Das schlimmste Zeichen sind Sextenschritte der Melodie aufwärts. Die kleine Septime im Choral „Ich lobe dich mit Herz und Mund", ein Unikum, ist falsche Lesart. Übrigens ist strengste Symmetrie mit taktfreien Einsätzen vereinbar, vgl. das schöne letzte Beispiel der MS.

§ 11.

Soll der Beweis der **Irrationalität der Fermate** aus ihrer Unentbehrlichkeit als ein Beweis *per idem* oder vom *alterum per alterum* gelten (obwohl dies ein Mißverständnis wäre), so beachte man folgendes: Wenn die folgende Strophe metrisch an die vorige angeschlossen würde, wie ACB (aus militärischen Gründen) und OWC verlangen und mit fortwährenden Fehlern bewirken, so müßte die Dauer des Schlußtones, für den ♩ und mindestens, wenn genau genommen, auch noch 𝅗𝅥 zu kurz sind, von der Größe sein, daß nach ihm die Taktzeit des folgenden Einsatzes *recte* an der Reihe wäre. Die Typen I—IV bringen folgende Fälle hervor, denen Typus V keinen hinzufügen kann:



Ich nenne den oben beschriebenen, in den Beispielen mit ⌐¬ bezeichneten Raum den **metrischen Zwischenraum**. Er beträgt, je nachdem 4, 5, 6, 7 Zeiten. Nur im Falle IVa deckt er sich mit dem geschriebenen Notenwert. Man probiere es an der Orgel (wie ich es mit der Sekundenuhr beobachtet habe, die ein anderer gebrauchte, während ich nach Gefühl spielte), und man wird finden, so unwahrscheinlich es beim Lesen dünken mag, daß kein Organist von einigermaßen rythmischem Empfinden diese vier Viertel wirklich, metrisch bis zur nächsten Eins gezählt, „aushält", was in langsamen Chorälen ja auch beinahe vier Sekunden dauern, also komisch wirken würde. Vollends 5, 6, 7 Zeiten würden bis zum Unsinn zu lang. Für das Ohr, das nur vom **Eintritt** der Schlußnote etwas weiß, gilt bezüglich der Dauer der Fermate in allen diesen (weitaus den meisten) Fällen der Satz: **Die Fermate ist nicht die Verlängerung eines zu kurzen, sondern die Verkürzung eines zu langen Wertes, der unbewußt empfunden wird.** (In Riemanns Musiklexikon ist diese Natur der Fermate auch bereits angedeutet.) Die Ausführung ist ein **Kompromiß** zwischen dem geschriebenen Schlußwert und dem metrischen Zwischenraum, der keineswegs etwas überhaupt Illusorisches ist. Daß dies ein irrationaler Vorgang ist, versteht sich von selbst, und es ereignet sich im Falle der vier Zeiten dabei sogar die Verkürzung des geschriebenen Wertes.

Taktfreie Einsätze bringen metrische Zwischenräume von vier, aber auch drei Zeiten in synkopischer Gestalt hinzu. Genaue vier Zeiten bringen auch dort eine Stockung hervor, werden also instinktiv gekürzt. (Es handelt sich natürlich immer um unschreibbare Minima von „Zeit"). Einzig in dem Falle von drei Zeiten wird sogar der metrische Zwischenraum selber gedehnt, weil sonst der absolut unchoralmäßige synkopische Ruck entstünde. Natürlich erreicht die Dehnung nicht schreibbar vier Zeiten. Beispiele:







(und andere in NNo. 31—36 der MS).

Durch die taktfreien Einsätze werden eben auch die Notsynkopen im Choral vermieden, die jeder doch nur mit schlechtem Gewissen schreibt.

Die Synkope ist im Choral ebenso unstatthaft, wie wenigstens für den Gemeindegesang jegliche Pause. Die verkehrtesten sind die Pausen im Taktschwerpunkt, indem die wirkliche Negation des Taktschwerpunktes durch Pause ein negativer Akzent, d. h. ein modernes stark rhetorisches Kunstmittel ist. Komisch ist die Schreibung von Pausen im Anfang (im OWC mehrfach), wie man sich leicht ausmalen kann.

Über die reale Dauer der Fermate, die nach der Stellung in der Periode verschieden sein wird, wage ich nichts zu bestimmen. Regeln darüber, was mit ihr geschehen solle, wollte ich überhaupt nicht geben, sondern nur Beobachtungen dessen, was bei empfundenem Vortrage mit ihr geschieht. Jedenfalls aber ist die Befürchtung, von der das ACB und AWC offenbar ausgehen, als läge in der Natur der Fermate die Gefahr einer Stockung oder Taktstörung, gänzlich unbegründet. Die Suspension des Taktes durch sie ist keine Stockung. Selbst im Gehen nach Chorälen bewirkt sie nur etwa einen Schritt mehr, das übrige ist, da nach Chorälen doch nicht im Tritt gegangen wird, gänzlich *quantité négligeable.*

§ 12.

Ich kehre nun zu der Frage nach der metrischen Bedeutung der Mensuralnoten und der Verbindlichkeit ihrer ohne Taktstrich geschriebenen Werte zurück. An der musikalisch-elementaren Natur der Ermittelung der richtigen Stellen für die Taktstriche wird es deutlich, daß wir vor den mittelalterlichen Notierungen ohne Taktstrich keinen heiligen Respekt zu haben brauchen, als stünden wir da entweder einem Geheimnis oder gar einer Offenbarung gegenüber, wo doch nur ein Mangel, eine Unbeholfenheit im Ausdruck vorliegt. Ich möchte davon wenigstens ein Beispiel geben. Die natürliche Gestalt des Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden“ ist die ebendarum dem Gemeinbewußtsein gegenwärtig geläufige: durchgeführt einfacher Auftakt in C mit Reimschlüssen:



von wem und wie lange auch immer er anders geschrieben wurde. Die „ursprüngliche", soll heißen die älteste bekannte Notierung der Anfangsstrophe in dieser Gestalt

widerspricht jener natürlichen Gestalt, in der die Melodie als Taktgebilde von ihrem Autor innerlich konzipiert sein, wie sie ihm vor der Niederschrift „vorgeschwebt" haben muß; sie widerspricht also dem inneren Ursprunge der Melodie, und zwar auf jedem Schritt. Es wäre also ein Fehler, ihre Schreibung, auch wenn sie nachweislich vom Autor herrührt, metrisch für bare Münze zu nehmen. Über das Metrum dieser Melodie ist man ja auch einig, desto erheblicher ist dessen Verhältnis zu jener Schreibung. Hat Hans Leo Hassler im Traum so geschrieben? Waren die Isometristen trockene Pedanten? Hat J. S. Bach auch nichts gemerkt?

Daß Takt von je im Vortrage dieser Melodie, wie in ihrer Entstehung war, ist freilich ebenso unzweifelhaft, aber die Notierung ist darum, daß sie in Mensuralnoten steht, doch noch keine metrische. Es ist völlig naiv, sie in diese Gestalt zu übersetzen:

oder

Doch hat der tiefe Ernst des Textes diese Melodie vor dem Schaukeltakte noch bewahrt, den man Dutzenden anderer Melodieen im gleichen Irrtum aufgebürdet hat.

Daß hinter der alten Notierung etwas anderes steckt, als sie dem Auge — jedoch eigentlich nur unserem Auge! — sagt, ist freilich ein psychologisches Phänomen. Aber *musica est supra autorem (sui inscium)*.

Wir dürfen und müssen dem Liede also in der Notierung seine eigentliche und innerlich „ursprüngliche" Gestalt zurückgehen. Dazu bedürfen wir keiner tiefen Gelehrsamkeit, sondern nur der Prüfung seiner Tonfolge auf solche Gründe, wie sie § 9 in einem ganzen Alphabet von Beispielen angeführt werden. Hier handelt es sich darum, die von der echten Gestalt für uns ganz abweichende Gestalt der ältesten Notierung zu erklären.

Die erste *Longa* auf den Ton e ist die Präcentorlänge, entstanden im Massengesang ohne Orgel — der Vorsänger wartete, bis die dritte Bank usf. in der Kirche eingesetzt hatte. Der Organist später mußte die entsprechende Vorgabe des Tones in weiter Kirchenhalle zweckmäßig finden, auch lag sie für ihn in der Überlieferung.

Das ist für die Melodie selbst, oder vielmehr gegen sie, eine Zufälligkeit. Es ist ganz unmöglich, daß die zwingende auftaktige Beziehung des e auf den nachfolgenden (eigentlichen) Grundton der Tonart des Chorals nicht empfunden, nicht vom Autor mitgedacht, daß die erste

Strophe in vier (!) Takten, statt als Taktpaar, gedacht und aufgefaßt worden wäre, gerade so unmöglich wie es ist, jene Beziehung in der Ausführung der geschriebenen *Longa* als metrisch zum Ausdruck zu bringen:

Die hausknechtmäßige Schwerfälligkeit dieser vier Takte wird wohl niemand verfechten wollen. Drei Takte werden es, sobald man die Schreibung der letzten Note als bloß graphischen Ausdruck des Schlußdehnung zugibt, wie die Präcentorlänge zweifellos der graphische Ausdruck der gewohnten, aber absolut nicht metrischen Dehnung im Auftakt ist — *nobis:*

Die alte o-Präcentorlänge im Auftakt beweist aber schlagend, daß es möglich und erlaubt war, Stellung und Wert eines Tones als metrisches Ingrediens (in der Schreibung als *Longa*) zu ignorieren. Man schrieb jene Längen, weil man sie hörte, was sich bei der letzten *Longa* schon aus einem höheren Grunde, nämlich dem der Deutlichkeit des Strophenschlusses, erklärt. Die Anfangsdehnung wird man außerhalb der Kirche, frei von dem Zufall des Raumes usw. auch schwerlich ausgeführt haben. Die Schlußlänge sistiert oder suspendiert aber wirklich den Takt, so daß hier der Widerspruch gegen den metrischen Sinn der Note erklärlicher, unverfänglicher, gleichsam entschuldbarer ist, während wir, mit Taktstrichen in an sich metronomischen Werten schreibend, ihr ihre metrische Gestalt zurückgeben und die Suspension des Taktes durch das Fermatenzeichen ausdrücken müssen:

oder *per hypothesin* vorläufig

Aber die Noten auf a g f e

für unsere isometrischen ♩ ♩ ♩ ♩ repräsentierten auch schon *suo tempore* nicht Werte, die wir, um das Taktpaar statt der falschen Dreitaktigkeit herzustellen, als $^6/_4$-Takt zu schreiben hätten,

sondern die *Longa cum brevi* galt nach alter Regel als hemiolisch, d. h.

anderthalbig, sie machten zusammen nur zwei Zeiten, nicht drei, also in unserem Sinne je eine Triole aus

(die letzten zwei nicht, als zwei *Longae* entsprechend). Wenigstens lag diese Hemiolie dem 16. Jahrhundert noch von früheren Jahrhunderten her im Ohr. Mit ihr wehrte man sich gegen den vom Papst um die Wende des 13. Jahrhunderts als der Dreieinigkeit Gottes allein würdig befohlenen dreiteiligen Takt, den man ein Jahrhundert lang ausschließlich hatte anhören müssen. So gewann man zunächst irgendwie den zweiteiligen Takt zurück. Die metronomische Gleichheit dieser vier Zeiten, die wir isometrisch zwischen Taktstrichen ♩ ♩ ♩ ♩ schreiben müssen, mildern wir durch den Vortrag, indem wir, wie Beethoven schon bemerkt hat, den Schwerpunktton um ein Unschreibbares verlängern; ja der Taktstrich, den wir davor setzen, ist dadurch schon ein Vortragszeichen. Die Alten, ohne Taktstrich, und ohne alle Vortragszeichen sonst, griffen zu dem Mittel, den Ausdruck, der diese Längung forderte, und der im Choral, vor allem in diesem Choral, sicher besonders intensiv war, die Längung also desto fühlbarer machte, wiederum graphisch anzugeben oder vielmehr, unbeholfen zwar, anzudeuten. Hier war der Grund, die *Longa* nur bildlich zu meinen, ein noch höherer als im zweiten der beiden vorigen Fälle; metrisch (oder metronomisch) zu lang wurde diese Länge, die *Longa*, ohne den Taktstrich nicht; und das einigermaßen Schwankende der Hemiolie entsprach der einigermaßen unbeholfenen Herzlichkeit des Mittelalters im Ausdruck. Hatte man die Vortragslänge des Taktschwerpunktes aber graphisch gleichsam „materialisiert", so mußte man es wohl oder übel mit dem Halbtaktschwerpunkt auch tun, weil ▭ o o o = 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ $^3/_4$- oder ▭ o ▭ ▭ = 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 gar $^7/_4$- Takt hätte empfinden lassen. Einigermaßen nimmt der Halbtakt ja auch an der Längung des Taktschwerpunktes teil. Es bleibt zu beachten, daß jene zwei Hemiolen, für uns Triolen, zusammen nur vier Zeiten ausdrückten. Man hat die hemiolische Schreibung gewiß ebensowenig metrisch genau ausgeführt, wie wir bei gutem Vortrage unsere gleichen vier ♩-Noten eines Taktes metronomisch ausführen, d. h. so gleich wie sie aussehen. Der Vortrag längt das hinter dem Taktstrich stehende und, wenn auch weniger, auch das dritte Viertel um soviel, daß, als man anfing, den Choral zwischen Taktstrichen isometrisch zu schreiben, er sich von dem Vortrage nach der bisherigen Schreibung nicht merklich unterschieden haben wird. Hätte die neue Schreibung einen Bruch mit dem alten Vortrage bedeutet, so wäre sie

nicht aufgekommen.[1]) Die ersten Isometristen waren also nicht Pedanten, die den Choral nur in eine mechanische Bewegungsart hätten einschnüren wollen. Unter der falschen Vorstellung vom Takte mußte der Vortrag allerdings seither allmählig zum Metronomischen erstarren. Aber empfundenen, herzlichen Vortrag vorausgesetzt, tun wir nur das Umgekehrte von der Praxis des Mittelalters, im Prinzip dasselbe, d. h. man half sich beide Mal, wie man konnte. Wir verwandeln graphische exakte Werte bei der Ausführung in Schätzungs-, in Ausdruckswerte für das Ohr; die Alten gaben Ausdrucks-, also Schätzungswerte beim Schreiben als graphische Schein- und Schätzungswerte für das Auge wieder. Wir adressieren die Notierung an den Verstand und überlassen die Ausführung dem belebenden Gefühl, die Alten überließen sich bei der Notierung dem Gefühl, und wandten sich für die Ausführung an den Verstand, das natürliche Taktgefühl, und an das Gedächtnis, an die Tradition.

In bezug auf die beiden Faktoren der Ausführung: Verstand und Phantasie, sind beide Notierungen einseitig. An sich entsprechen unsere Notenwerte einer metronomischen Ausführung, die sogar ebenso unerträglich wäre, wie die Schwankungen, die eine metrische Lesung der alten Schrift hervorbrächte. (S. oben die einleuchtenden und heimleuchtenden Beispiele „Wie schön leucht' uns der Morgenstern“ und „Freu dich sehr o meine Seele“.) Ohne crescendo und decrescendo können wir nicht vortragen, also auch nicht ohne Agogik, da crescendo beschleunigt, decrescendo verlangsamt, wenn auch nicht bis zur bewußten Bemerkbarkeit. Auf der Orgel muß die Dynamik innerhalb der Phrase (vom Schwellwerk abgesehen) sogar durch die Agogik ersetzt werden.

Auch kürzere Notenwerte schrieb man, wo wir, in gleichen Werten regelrecht fortfahrend, etwa *più animato* oder *Tempo primo* hinzuschreiben, nämlich in der Regel am Beginn des zweiten Teiles eines Liedes nach dem natürlichen *Rallentando* des vorangegangenen Periodenschlusses, den man bei der Vorliebe des Mittelalters für das Gravitätische vermutlich mit recht nachdrücklicher Schwere vorgetragen hatte. Wie ist es weiter mit unserer Melodie? Schließlich entspricht einzig die *Longa* auf dem d einer realen metrischen Länge (𝅗𝅥.). Folglich hat die Gestalt der *Longa* in dieser einen Strophe schon fünferlei Sinn: Auf e ist sie Präcentorlänge, die, wie gesagt, allein schon durchaus hinreichen würde, zu beweisen, daß gewohnheitsmäßig die Notengestalt in anderem als metrischem Sinne ge-

[1]) Das Wort Vortrag gebrauche ich hier überall als Abkürzung für den beseelten Ausdruck, der agogische und dynamische Schattierungen hervorbringt. Die Gemeinde trägt natürlich nicht vor, aber was ist Orgelspiel ohne Beseelung? Es gleicht dem Leierkasten. Daß ich andererseits kein subjektives Schwanken, nichts Individuell-Sentimentales empfehle, wird man mir glauben.

braucht wurde, wo es zweckmäßig schien. Auf a ist sie Ansdruckslänge, es kommt in ihr der Vortrag zur Erscheinung, der sie länger macht als die folgende *brevis*, während *recte* beides Zählzeiten sind. Auf f ist sie nahezu nur Veriegenheitslänge oder entspricht dem Geschmack einer Zeit, der der päpstliche Dreitakt noch in den Ohren lag. Auf d bedeutet sie reaie Länge, auf e Schlußdehnung im Strophenende. Das rechtfertigt in bezug auf die mittelalterliche Notenschreibung ohne Taktstrich den Satz:

Die Mensuralnote hatte in metrischer Beziehung, also in bezug auf die den Noten dem Takte nach wirklich zukommende Zeitdauer, den neumatischen Charakter, mehr nur Anhalt für das Gedächtnis der schon und besser Wissenden zu sein, noch nicht völlig ahgeatreift. Die Ausführung und das Nachschreiben dieser Notenschrift im Sinne der nnserigen, als bedeute sie statt eines Versuches dazn die wirklichen Zeitmaße der Töne, führt zn etwas Unerträglichem, nämlich maßloser Regellosigkeit.

Nnn bedenke man aber, daß dies nur zum Teil an der Unbeholfenheit des Versuches liegt, den Notenwert zugleich mensural und im Ausdrncksinn zu schreiben, sondern daß dieser Versuch etwas überhaupt Unmögliches will, das auch uns nicht gelingen kann. Die alte Notenschrift führt in unserem Sinne, genau befolgt, zu etwas Unerträglichem an Willkür; die unsere, genau ausgeführt, führt aber, wie gesagt, anch zu etwas Unerträglichem, nur im entgegengesetzten Sinne, nämlich in dem einer mechanischen Regelmäßigkeit. Wir schreihen metronomisch, metrisch, nämlich in bezug auf die Zähieinheit in der Voraussetzung „Jede Größe ist sich selber gleich", und in hezug auf die anderen Werte nehmen wir an, daß sie richtige Bruchteile oder Mehrfache der Einheiten sind. Man denke sich nun eine Seite Text von Beethoven, Weber, Chopin, nnd man wird sofort wissen, daß auch wir keine Note ihrem optischen Zeitwerte nach spielen: im Crescendo werden die Einheiten nacheinander kleiner, im Decrescendo werden sie (zwar in abnehmendem Maße, wie Riemann lehrt) gedehnt, und entsprechend geschieht es mit Unterteilungen und Zusammenziehnngen. Natürlich ist das im Choral nicht anders, etwa seiner „Einfachheit" wegen, d. h. den Zeitwert, den die Töne in der Ausführung erhalten, graphisch zu fixieren, ist zu alier Zeit unmöglich.

Sofern die Tradition zuweilen als Richtschnur für den Vortrag eines Stückes angesehen wird, überlassen wir ihn in gewissem Maße gleichfalls dem Gedächtnis, vollends wenn der Schüler nachspielen soll, wie der Lehrer vorspielte. Die Tradition ist freilich meistens nur eine schlechte Mutter ihrer Kinder, und wie bei uns den Vortrag, so beeinflußte das irrende Gedächtnis im Mittelalter vielfach schon die Notiernng.



Nun soll aber für die Illusion, dem schönen Scheine nach, der Takt die Stetigkeit und Verläßlichkeit des Naturgesetzes auch im schönen, belebten Vortrage behalten; darum ist unsere Notenschrift besser, denn sie erinnert den Leser mit ihrem metronomischen Charakter durchweg an das Naturgesetz. Zum Ausdruck anzuleiten, benutzen wir vernünftigerweise andere Mittel, als die Mehrdeutigkeit der gleichen Notengestalt, nämlich außer dem Taktstrich hinzugeschriebene Zeichen (bzw. Zahlen) und Worte. Dagegen gibt die alte Notenschrift anscheinend die Willkür frei, und das ist ihr Fehler, dessen Papageien zu sein wir nicht nötig haben.

Und das wußten die Isometristen des 18. Jahrhunderts, als sie den Taktstrich in die Choralschreibung einführten! Sie geben meinem anscheinend nur psychologischen Beweise recht. Das Fortschreiten der Choralmelodieen in überwiegend gleichen Werten haben auch sie nicht erfunden, sondern nur gefunden, denn es muß sich einstellen, sobald man die Melodie selbst um ihr Metrum befragt, d. h. sobald man den Tönen graphisch die aus Gründen der Melodik und Harmonik sich ergebende natürliche Stellung und ihren eigentlichen metrischen Wert anweist. Was in gläubigen Zeiten jene Männer in herzlichem Choralgesang hörten, kann im Verhältnis zu den Noten nichts wesentlich anderes gewesen sein, als was sie, den ebenso herzlichen Vortrag voraussetzend und gewohnt, schreibend im Sinn hatten. Darum meine ich, daß, wenn sie nur zugleich die richtige Stelle des Taktstriches nicht bloß in den zwölf v. H. Chorälen gefunden hätten, auf die die Idee vom einzeitigen Auftakt zutraf, gar kein Streit und demgemäß gar kein Verlangen entstanden wäre, ihre Schreibung wieder zu „rhythmisieren". Jedenfalls ist, wie gesagt, diese Annahme sicherer, als daß mit der endlich berichtigten Schreibung des Chorals, den Takt betreffend, der Streit nun, wie Köstlin meint, zu Ende und alles eitel Wohlgefallen und Bereitschaft zum Bessern sein werde. Wurde mir doch von kompetenter Stelle in bezug auf das OWC peremptorisch zugerufen: „Änderung in den nächsten zwanzig Jahren ausgeschlossen!"

Nur Einer im Deutschen Reiche kann die Gefahr abwenden, die uns von dem Preußischen Armeechoralbuch droht, denn nur Einer, der oberste Kriegsherr, kann, zugleich als *Summus Episcopus* der Landeskirche, es kassieren, damit die Folgen, die es für Ost- und Westpreußen gehabt hat, nicht noch auf andere Provinzen übergreifen.

Als der Papst vor einigen Jahren in der katholischen Kirche die Rückkehr zu gregorianischer Einfachheit gebot, hieß es einfach: *Roma locuta est.* Manches Schöne wurde dadurch mitgetroffen. In der evangelischen Kirche würde nur Häßliches verschwinden und alle Schönheit des Chorals in Fülle wieder auferstehen, wenn bei uns, wo die Kirchenbehörden allein dazu zu schwach sind, es eines Tages hieße: *Imperator imperavit!*



DAS OPERNREPERTOIRE IN DEUTSCHLAND UND FRANKREICH

von Dr. Eduard Platzhoff-Lejeune-Lausanne

Während in den Konzertsälen aller Weltteile heute eine gewisse Einheit der Programme herrscht und man in Paris und Berlin, London und New York, Madrid und Buenos Ayres so ziemlich die gleichen Werke aufführt, herrscht ein viel größerer Unterschied in dem Opernrepertoire der verschiedenen Nationen. Obschon man teilweise aus derselben Quelle, der italienischen, schöpft, bedingen hier doch die kulturellen und sprachlichen Unterschiede weit stärkere Abweichungen. Es scheint uns darum interessant, zwischen den Bühnen zweier Nachbarländer, Deutschland und Frankreich, einen Vergleich anzustellen, da beide die Oper in hervorragender Weise durch ständige Truppen pflegen und in ihrer Produktion von einander abhängen, ohne darum die starke nationale Verschiedenheit ihres Repertoires aufzugeben. Teils nach eigenen Erfahrungen, teils nach Mitteilungen, die mir ein Redakteur des „Ménestrel“, Herr A. Boutarel, in ebenso liebenswürdiger als vollständiger Weise zur Verfügung gestellt hat, gedenken wir, diese Parallele zu ziehen. Dabei scheint es geraten, sich über das französische Repertoire mit größerer Ausführlichkeit zu verbreiten, als über das deutsche, das unseren Lesern in der Hauptsache bekannt ist.

Beginnen wir mit der alten italienischen Oper und dem Fünfgestirn Rossini, Donizetti, Bellini, Cherubini, Spontini, so kommen vom ersten für Deutschland nur noch der „Barbier“ und „Tell“, vom zweiten die „Regimentstochter“, gelegentlich auch noch „Lucia“ oder „Don Pasquale“ und noch seltener „Die Favoritin“ in Betracht. Ungefähr geradeso steht es in Frankreich. In der Regel helfen nur Gäste oder sonst Sterne erster Größe den alten Italienern auf die Beine. Dem „Tell“ kommt gelegentlich eine politische Krisis zustatten, und seine Aufführung erscheint dann als Protest gegen irgendeine Reaktion. „Barbier“ und „Regimentstochter“ erscheinen immerhin seltener als in Deutschland. Spontini ist in beiden Ländern mausetot, nachdem man es 1894 noch achtmal in Paris mit der „Vestalin“ und zweimal im Amphitheater von Béziers versucht hatte. Cherubini erscheint nur in Deutschland noch mit seinem schönen „Wasserträger“ (Les deux Journées), ebenso wie Bellini mit seiner „Norma“. Paër, der erste Bearbeiter des Fideliostoffes, hat sich mit seinem „Maître

de Chapelle" (1824) in Frankreich behauptet. Recht gut steht es in Frankreich verhältnismäßig noch mit der Pflege Glucks, der unvermeidlich überall Glück geschrieben und regelmäßig mit dem Trema versehen wird. „Orpheus" brachte es in den letzten Jahren zu 11, „Armida" zu 28, „Iphigenie auf Tauris" zu 5 jährlichen Vorstellungen; dessen werden nicht viele deutsche Theater sich rühmen können. Händel ist kaum dem Namen nach und höchstens als Komponist des „Messias" bekannt.

Völlig darnieder liegt Mozart. Die für ihn in Deutschland so außerordentlich ungünstigen Zeiten erscheinen noch glänzend gegenüber dem völligen Bankrott, den er in Frankreich erlitten. Für den Tiefstand unserer zeitgenössischen musikalischen Kultur gibt es kein besseres Barometer, als diese betrübende Erscheinung. Einige vereinzelte Pariser Aufführungen des „Don Juan" und der „Entführung", das ist alles; von der „Zauberflöte" und von „Figaros Hochzeit" keine Spur. Jene mag ihr Text umgebracht haben, dieser hat wohl die häufige Aufführung des Beaumarchais'schen Lustspiels geschadet; und Musik allein mag man im Theater doch nicht genießen! „Fidelio" ist in Paris nahezu unbekannt, und vereinzelte Versuche damit schlagen stets fehl. Vielleicht könnte man mit einem Ballet der Gefangenen eines hohen Publikums Gunst erringen?

Anders steht es um die Romantik. Meyerbeer ist leider nicht umzubringen. Der „Prophet" und die „Hugenotten" verzeichnen mit nur sieben und acht jährlichen Vorstellungen doch verhältnismäßig hohe Einnahmen; selten begegnet man noch seinem „Robert der Teufel" und der „Afrikanerin". Ähnlich steht es ja auch in Deutschland. Bei Verdi stehen sonderbarerweise „Traviata" und „Rigoletto" mit fünf Aufführungen 1906 oben an, während „Troubadour" und „Aïda" nur je eine erlebten, also beinahe das umgekehrte Verhältnis als in Deutschland, das den „Troubadour" als Prüfstein für Engagements und als Ersatzoper in Krankheitsfällen sehr hoch schätzt, während es „Aïda" nur deshalb immer wieder ansetzt, um den für den zweiten Akt angeschafften Hokuspokus verwenden zu können und im vierten den kunstvollen Aufbau einer zweistöckigen Bühne zu zeigen.

Von den älteren Franzosen erscheint Auber mit der „Stummen" und dem „Schwarzen Domino" noch auf dem Plan. „Les Dragons de Villars" (Glöckchen des Eremiten) von Maillart kommen bei schwachen Einnahmen 1906 noch viermal vor, während Auber's „Maurer und Schlosser" und „Fra Diavolo" und „Die weiße Dame" von Boieldieu an die deutschen Bühnen leichten Herzens abgetreten wurden. Im komischen Genre wünscht man in Paris viel Abwechselung; es fehlt an der Pietät, die man in deutschen Landen für die alte komische Oper hat, wenn sie nur musikalisch etwas taugt. Daß Kreutzer, Lortzing, Marschner und Nicolai

jenseits des Rheins nicht einmal dem Namen nach bekannt sind, versteht sich leider von selbst. Ist das für die „Undine" als halbfranzösischen Stoff schon bedauerlich, so ist es vollends schade um die „Lustigen Weiber", die eine solche Beiseiteschiebung gewiß nicht verdienen. Sehr fest hält sich dagegen „Le Freyschütz" (die Bezeichnungen „Robin des Bois" und „Franc Archer" sind wieder verschwunden) in Paris, was man bei seiner grunddeutschen Art auffallend finden muß. Das Jahr 1906 verzeichnet elf Vorstellungen mit 158 000 Frs. Einnahme — ein glänzendes Resultat, um so verwunderlicher, als die Aufführungen sehr schlecht sein sollen. Das Orchester sei unfähig, die Ouvertüre anständig zu spielen. Die „Aufforderung zum Tanz" in der Berlioz'schen Orchestrierung wird als Ballet eingefügt. Berlioz hat auch die Rezitative besorgt, wie es scheint in ängstlicher Sorge darüber, daß ein anderer, der nicht wie er für Weber schwärmte, die Sache verpfuschen könnte.

Von Halévy erscheint natürlich „Die Jüdin" als gute Repertoireoper, wahrscheinlich mehr um der Ausstattung, als um der heute noch genußreichen Musik willen. Auch seine „Königin von Cypern" hat eine Auferstehung erlebt. Ambroise Thomas erfreut sich immerhin einer geringeren Beliebtheit als in Deutschland. „Mignon" figuriert 1906 in der Komischen Oper mit 13 Vorstellungen; auch mit „Francesca von Rimini" und dem „Hamlet" hat man es letzthin wieder versucht. Gounod dagegen ist immer noch ein großer Mann. „Sapho", „Polyeucte", „Der Tribut von Zamora", „Mireille" und „Romeo und Julie" erscheinen je und dann wieder auf den Spielplänen. Der „Faust" aber ist und bleibt die klassische Oper Frankreichs von unwiderstehlicher Zugkraft und mit glänzenden Einnahmen, die man sich denn auch nicht entgehen läßt. So verzeichnet die Saison 1905 ganze 26 Vorstellungen mit nahezu einer halben Million Einnahmen.

Méhul ist in Paris wie in Deutschland nicht ganz vergessen. Sein „Joseph" erfreut sich gelegentlich einer Neueinstudierung mit stets bescheidenem Erfolge. Berlioz bleibt auch in Frankreich Kaviar fürs Volk, mit der „Eroberung Trojas" hat man es 1899, gelegentlich seines dreißigsten Todestages, zuletzt versucht; von „Benvenuto Cellini", von „Beatrice und Benedikt" hört man nichts. Auch im Konzertsaal erscheint Berlioz in Deutschland häufiger als in Frankreich. Der Mann des Tages, das alle Lichter zweiter Ordnung überragende Gestirn aber ist Massenet. „Le Roi de Lahore", „Le Cid", „Le Mage", „Thaïs", „Manon Lescaut", „Werther", „Marie Madeleine", „Le Jongleur de Notre-Dame" erscheinen immer wieder auf dem Spielplan als ein Wahrzeichen des Tiefstandes musikalischer Kultur. Selbst Saint-Saëns mit seinem „Samson", den „Barbaren", „Ascanio", „Henri VIII" und „Fredegonde" kann dagegen nicht aufkommen, wenn auch „Samson" ein gutes Zug- und Kassenstück geblieben ist.

Wacker hielt sich auch Delibes' „Lakmé“ mit 21 Vorstellungen 1906, während seine Ballets „Sylvia“, „Coppelia“, „La Source“ natürlich stets beliebt sind.

Die jungfranzösische Schule ist außerordentlich stark vertreten, und es werden in zahlreichen Wiederholungen Werke aufgeführt, von denen man außerhalb der blauweißroten Grenzpfähle so gut wie keine Ahnung hat. Ich nenne nur „Daria“ (Marty), „Le Fils de l'Étoile“, „Aphrodite“ (Erlanger), „Circé“ (P. und L. Hillemacher), „L'Étranger“ (V. d'Indy), „Jeanne d'Arc“ (Mermet), „Lancelot“ und „La Reine Berthe“ (Joncières), „Taharin“ (Pessard), „Patrie“ (Paladilhe), „La Dame de Monsoreau“ (Salvayre), „Zaïre“ (de la Nux), „Thamara“ (Bourgault-Ducoudray), „Stratonice“ (Fournier), „Déidamie“ (Maréchal), „Djelma“ (Lefèbre), „La Montagne noire“ (Mme. Holmès), „Heilé“ (Duvernoy), „La Cloche du Rhin“ (S. Rousseau), „La Burgonde“ (Vidal), „Astarte“ (Leroux), „Le Roi de Paris“ (G. Hue), „Orsola“ (Gebrüder Hillemacher).

Besser Bescheid wissen wir schon mit folgenden Namen und Titeln, die uns teils auf deutschen Bühnen, teils in Konzertsälen schon begegneten: „Messidor“ von Bruneau, „Salammbô“, „La Statue“ und „Sigurd“ von Reyer, „Louise“ von Charpentier, „Gwendoline“ und „Briseis“ von Chabrier, „Pelléas et Melisande“ von Debussy, „Ariane et Barbe bleue“ (die beiden letzteren Texte nach Maeterlinck) von P. Dukas, dem Verfasser des „Zauberlehrling“, „Fortunio“ von Messager usw.

Interessant ist es auch, die französische Balletmusik der letzten Jahre zu kennen, die mit dem deutschen Repertoire nur „Sylvia“ und „Coppelia“ gemeinsam hat: „La Ronde des Saisons“ (Büsser), „Bacchus“ (Duvernoy), „L'Étoile (Wormser), „La Maladetta“ (Vidal), „Le Rêve“ (Gastinel), „Les deux Pigeons“ (Messager), „Les Jumeaux de Bergame“ (de Lajarte), „La Farandole“ (Dubois), „Namouna“ (Lalo), „La Korrigane“ (Widor), „Jedda“ (Metra), „Fandango“ (Salvayre). Aus älterer Zeit blieb nur „La Tempête“ von A. Thomas übrig.

Wenden wir uns nun zur Betrachtung des modernen Auslandes auf den französischen Bühnen, so steht natürlich Richard Wagner obenan. Er hat Meyerbeer ziemlich verdrängt, womit freilich „das Judentum in der Musik“ noch nicht umgebracht ist. Der Riesenerfolg Wagners in Frankreich ist bekanntlich erst neueren Datums, und er hat ihn selbst nicht mehr erlebt. Nach den drei verunglückten „Tannhäuser“-Vorstellungen von 1861 versuchte es Pasdeloup 1869 mit „Rienzi“. Dann gebot der Krieg auf zwei Jahrzehnte Einhalt. Anfangs der neunziger Jahre erschienen „Lohengrin“ (1891) und „Tannhäuser“ (1895). Langsam folgten die „Walküre“ (1893), die „Meistersinger“ (1897), der „Fliegende Holländer“, „Siegfried“ (1892) und „Tristan“ (1904). „Götterdämmerung“ ist für 1908 an-

gesetzt. „Rheingold", das noch nie gegeben wurde, dürfte dann in absehbarer Zeit den „Ring" vervollständigen und eine zyklische Vorstellung ermöglichen.

Unter den größten Zugstücken wären „Carmen" mit 38, „Manon" mit 29, „Armida" mit 28, „Werther" mit 27, „Faust", „Madame Butterfly" (Puccini) und „Vie de Bohême" mit 26, „Aphrodite" mit 25, „Tristan" mit 22, „Lakmé" mit 21, „Ariane et Barbe Bleue" mit 20 Vorstellungen in einem Jahre (1905 oder 1906) zu nennen. Ganz anders aber wird die Reihenfolge, wenn man von der Zahl der Vorstellungen absieht und nur die Tageseinnahmen ins Auge faßt. Wagner erscheint dann viel mehr begehrt, und in Tausenden von Francs ausgedrückt, wäre die Reihenfolge diese: „Ariane" 20, „Meistersinger" 17, „Lohengrin", „Tannhäuser", „Walküre" und „Tristan" 16, „Faust" 19, „Salammbo" 18, „Armida" und „Samson" 17, „Aïda", „Hugenotten", „Wilhelm Tell", „Cid", „Coppelia" 16, „Prophet", „Romeo und Julia", „Ronde des Saisons", „Freischütz", „Troubadour", „Thaïs" 15, „Bajazzo", „Sigurd", „Fils de l'Étoile" 14, „L'Étranger", „Rigoletto", „Daria" 12 usw.

Daraus wäre nun nicht auf eine besonders würdige Aufführung der Wagnerschen Werke zu schließen. Wird auf den Glanz der Ausstattung sehr viel verwandt, so ist doch von historischer Treue und stilgerechter Darstellung keine Rede. „Tristan" soll am meisten mißhandelt werden, und das auffällige Interesse durchreisender Deutscher an den Pariser Wagneraufführungen ist doch nur ein Kuriositätsinteresse ohne künstlerische Befriedigung. Wie sollte das auch möglich sein? Gibt es doch keine germanischere Kunst als die Wagners! Seine Gedankenwelt entspricht französischem Wesen in keiner Weise, ja, sie ist ihm vollständig verschlossen. Die gegenwärtige Wagnerbegeisterung in Frankreich ist zunächst eine Modesache, ein Genuß exotischer Kunst und vielleicht auch eine innerliche Befriedigung an der sinnlich-erotischen Seite der Wagnerschen Musik. Haben französische Komponisten dem Meister das abgelernt, was dem Franzosen an ihm gefällt, so wird man den Rest gern preisgeben. Bezeichnend für die französische Aufführung ist schon die Tatsache, daß man Operntextbibliotheken wie die Reclamsche, mit Erläuterungen, Einleitungen usw., nicht kennt und den Text studierende Zuschauer nicht findet[1]. Unter solchen Umständen ist ein geistiges Erfassen des Wagnerschen Musikdramas von vornherein ausgeschlossen, und von welcher Dauer die Begeisterung für eine Musik ist, die sich nur auf eine gewisse Befriedigung an der Harmonie und auf einzelne frappierende Episoden gründet, kann man leicht im voraus ermessen.

---

[1]) Einzelne Texte sind zu 1 Fr. zu haben.

Im allgemeinen ist der Franzose äußerst langsam in der Assimilation ausländischer Kunst. Die großen internationalen Bühnenerfolge erreichen Paris sehr spät, und der Erfolg ist in der Regel nicht groß. So hatte „Cavalleria rusticana“ einen zwar ziemlich großen, aber nur sehr kurzen Beifall. Interesse für andere Stücke der gleichen Autoren wollte sich nicht einstellen. Von neueren deutschen Werken hat nur „Hänsel und Gretel“ gefallen, ohne sich annähernd so lange auf dem Repertoire zu halten wie in Deutschland. Im allgemeinen ist es die Regel, daß ein Werk, das Erfolg hat, in einer größeren Anzahl von Aufführungen hintereinander abgespielt, dann aber gänzlich beiseite gelegt wird, um nie wieder zu erscheinen. So erging es z. B. der „Salome“ von Richard Strauß[1]).

Die ausländische Operette, der man bei der Freude des Franzosen an leichter Musik einen gewissen Erfolg hätte prophezeien können, hat auch kein Glück gehabt, was teilweise an der groben Komik liegt, die man der germanischen Kunst im allgemeinen, nicht immer mit Unrecht, in Paris zum Vorwurf macht. „Mikado“ und „Geisha“ wurden versucht und beiseite gelegt. Selbst der „Lustigen Witwe“, wenn sie glücklich in Paris anlangt, dürfte es nicht besser ergehen. Die „Fledermaus“, trotz einer unmöglichen Übersetzung, kam einmal als „La Tsigane“, dann mit revidiertem Text als „La Chauve-souris“ auf die Bühne und erwies sich etwas zählebiger als die anderen Importationen. Die Möglichkeit einer Renaissance des längst vergessenen Offenbach scheint seiner ernsten musikalischen Qualitäten wegen nicht ausgeschlossen. Im Prinzip gibt der Franzose einheimischen Neuheiten den Vorzug und beurteilt sie mit ungleich größerer Nachsicht als die ausländischen Werke. Dieser immerhin kleinliche Optimismus hat auch sein Gutes und dürfte in dem, allen exotischen Produkten nur zu offenen Deutschland schon seine Nachahmung finden. Man läßt sich von den eigenen Landeskindern auch schwere und unverständliche Musik schon einmal gefallen. Man achtet Leute wie Vincent d'Indy, Dukas und Debussy, die doch wahrhaftig dem populären Geschmack nicht die geringsten Konzessionen machen. Selbst die einheimischen Musikkritiker waren über den dauernden Erfolg und die von vornherein freundliche Aufnahme von Werken erstaunt, die nur einer feingebildeten Elite zugänglich schienen. Das Publikum, das sonst nur auf grobe Effekte reagiert, glaubt seinen besten musikalischen Kräften dieses achtungsvolle Interesse auch dann schuldig zu sein, wenn ihm das volle Verständnis ihres Talents fehlt.

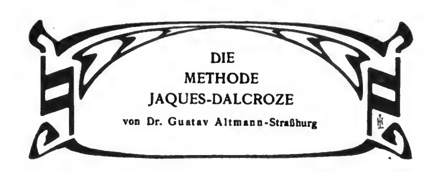
---

[1]) Hier ist der geschätzte Herr Autor wohl nicht ganz richtig informiert worden. Denn den neueren Nachrichten zufolge hat die Direktion der Großen Oper in Paris beschlossen, „Salome“ in ihr Repertoire aufzunehmen. Anm. der Red.



Mit dieser erfreulichen Note sei das wenig erfreuliche Bild des französischen Opernlebens geschlossen. Beim besten Willen und in vollster Unparteilichkeit wird man nicht behaupten können, daß von ihm für die deutschen Bühnen viel zu lernen wäre, es sei denn von den musterhaft stilgerechten Aufführungen der Opera Comique. Hier wie dort ist die Losung des Tages *multa, non multum:* viele Komponisten, wenig Talente, kein Genie; viele Uraufführungen, wenig Werke, die sich dauernd behaupten. Und solche, die großen Erfolg haben, sind leider nicht eben die besten. Immerhin wird man gut tun, dem französischen Musikleben in Bühne und Konzertsaal nach wie vor große Aufmerksamkeit zu schenken, denn es fehlt ihm nicht an schöpferischen Kräften, die es verdienen, über ihre Landesgrenzen hinaus bekannt und geschätzt zu werden.





DIE METHODE JAQUES-DALCROZE

von Dr. Gustav Altmann-Straßburg

Unter diesem Titel ist vor einiger Zeit eine Reihe von Bänden erschienen[1]), in denen der bekannte Genfer Musiker in systematischer Form die Regeln einer **rhythmischen Gymnastik** entwickelt, wie er sie, soweit mir bekannt, in langjährigen Versuchen auf seinem Institute allmählich ausgebaut hat. **Jaques-Dalcroze** hat sich in der Musikwelt bereits einen sehr angesehenen Namen gemacht; ich erinnere nur an sein fein empfundenes und geistvoll instrumentiertes **Violinkonzert**, um dessen Verbreitung sich besonders sein Landsmann Henri Marteau verdient gemacht hat, an seine Oper „**Sancho**", deren deutsche Uraufführung zu Straßburg ich seinerzeit in diesen Blättern besprochen habe, an eine Reihe überaus anmutiger Klavierstücke, Lieder und Reigen usw. Gerade diese letztere Kunstgattung, die Verbindung von Musik und rhythmischen Bewegungen des Körpers, wird es vermutlich gewesen sein, die den Künstler zur Ausbildung seines Systems geführt hat, das die harmonische, auf musikalischer Grundlage beruhende Entwickelung körperlicher Bewegungen bezweckt. Man könnte dabei einen Vergleich mit den Bestrebungen der Isadora Duncan ziehen, wenn nicht bei dieser doch das Hineinziehen der Tanzkunst in Musikstücke, die zu **diesem** Zwecke jedenfalls nicht angelegt waren, einen mehr äußerlichen, willkürlichen und gezwungenen Eindruck machte, als das auf durchaus festem musikalischen Boden fußende Vorgehen von Dalcroze. Er geht von den Leitsätzen aus, daß der **Rhythmus** im wesentlichen eine **körperliche** Funktion ist, und daß die **Ausbildung der Muskulatur** zu bewußten rhythmischen Bewegungen ein wichtiges Element des musikalischen Taktgefühls einerseits, der harmonisch-graziösen und auch hygienisch fördernden Körperentwicklung andererseits ist. Wie hoch er diesen letzteren Gesichtspunkt, den **körperlichen** Einfluß einer geregelten Atmung und Muskeltätigkeit einschätzt, geht aus der Sorgfalt hervor, die er den anatomischen Verhältnissen der von ihm erstrebten gymnastischen Übungen widmet. In einem

---

[1]) Verlag von Sandoz, Jobin & Co., Paris, Neuchatel, Leipzig, übersetzt von Paul Böpple.

besonderen Bande, mit Tafeln von E. Cacheux, schildert er genau die Vorgänge der Atmungsphasen und das Bild der Extremitätenmuskulatur in verschiedenen Bewegungszuständen.

Der Hauptband der Methode enthält nun, aufs minutiöseste ausgearbeitet, alle die Übungen, die der Autor zur Beförderung der Atemtätigkeit, zur Kräftigung der verschiedenen Muskelgruppen, die das Gleichgewicht der Bewegungen zu erhalten bestimmt sind, zur Beförderung der Kraft und Geschmeidigkeit dieser Muskeln, zur Unabhängigmachung der Gliedmaßen voneinander, und damit für die bewußte Regelung einer sonst instinktiven Willenstätigkeit für zweckmäßig hält. Diese sind somit zum Teil Atemübungen, in denen eine Ausgleichung der Unterleibs- und Rippenatmung erzielt werden soll, unter Ausschluß der unrichtigen Hilfsbewegungen des Schultergürtels und Schlüsselbeins; sie sind weiterhin Marschübungen, bei denen der Hauptwert auf das energische Hervorheben des guten Taktteils gelegt wird, und die sodann mit Taktschlagen der Hände oder sonstigen Armbewegungen (Rotieren usw.) in der verschiedenartigsten Weise verbunden werden. Die Übungen, deren Grundelemente zunächst für Kinder gedacht sind und diese allmählich zu rhythmisch empfindenden und harmonisch sich bewegenden Individuen erziehen wollen, bauen sich nun von den einfachsten Formen und Rhythmen stufenweise zu immer komplizierteren auf, in denen schließlich gleichzeitig den Händen, den Füßen und dem Kopf verschiedene, von einander unabhängige Bewegungen zugemutet werden, deren Ausführung sicherlich eine ganz besondere Disziplin aller Muskelgruppen zu erzeugen imstande ist. Die Mühe und Sorgfalt, mit der Jaques-Dalcroze alle solche Bewegungskombinationen im einzelnen ausgedacht und zu einem zusammenhängenden System gebracht hat, ist geradezu bewunderungswert und von einer deutsch-professoralen Gründlichkeit. Daß er durch diesen Kult an seiner Schule auf dem Gebiete rhythmischer Gymnastik ganz besondere Erfolge erzielt haben wird, erscheint wohl zweifellos, und wenn ich nicht irre, hat er vor einiger Zeit auch in Berlin die Früchte seiner Erziehung in Gestalt seiner lieblichen Kinderreigen unter großem Beifall vorgeführt. Aber doch scheint es mir, daß es ihm geht, wie so oft denjenigen, die eine an sich ganz gesunde und zweckmäßige Idee kultivieren: sie spezialisieren sie zu einseitig und überschätzen ihre Bedeutung, manchmal vielleicht so stark, daß andere, nicht minder berechtigte Anforderungen dagegen vernachlässigt werden. Ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, daß eine Schule, die tatsächlich die auf sage und schreibe 290 Seiten aufgeführten zahllosen Einzelübungen des Autors gewissenhaft ausführen läßt, für nichts, aber auch für gar nichts anderes mehr Zeit finden wird, wenn sie nicht die Kinder, die doch außer der Musik noch Sonstiges zu lernen haben, ganz übermäßig belasten will. Und dann: hat die Ver-

einigung von Musik und Körperbewegung wirklich diesen außerordentlich hohen Wert, daß sie so komplizierte und anspruchsvolle Methoden rechtfertigt? Die hohe Bedeutung des Rhythmus für die Musik steht ja außer aller Frage, und manchem unserer modernen Musiker, die nur noch in Synkopen und aufgelösten Rhythmen empfinden, wäre eine „Rückkehr zur Natur" darum recht sehr anzuraten; aber haben wir denn nicht alle unser rhythmisches Gefühl, das imstande ist, mit zwei Händen drei bis vier Rhythmen gleichzeitig hervorzubringen, ohne solche verzwickte Übungstechnik erworben? Man darf doch die geistige, intellektuelle Natur dieses rhythmischen Gefühls nicht unterschätzen und darf — das ist meine Ansicht als Mediziner — die Bestrebungen, die unwillkürlichen, reflektorischen Bewegungen (das „Unbewußte"), mit deren Fähigkeit die Natur unsern Körper so herrlich und bewunderungswert ausgerüstet hat, in willkürlich geregelte zu verwandeln, durchaus nicht unterstützen. Gewiß ist es wissenschaftlich wertvoll, den Mechanismus der Atmung genau zu kennen; den Gesangsschüler aber „wissenschaftlich" atmen zu lassen, anstatt sich damit zu begnügen, die natürlichen Instinkte auf die richtige Bahn zu lenken, halte ich für eine Verkehrtheit, die leider in den Köpfen so vieler Gesangslehrer herumspukt, und durch Zerstörung der natürlich-instinktiven Harmonie und Ungezwungenheit oft die nachteiligsten Folgen hervorruft. Sodann spielen die körperlichen Bewegungen doch nur auf ganz eng begrenzten Gebieten der Musik eine Rolle: dem der Tänze und Märsche (eine Sammlung solcher „rhythmischer Märsche", die teils in einfachen, teils in zusammengesetzten Taktformen gehalten und, wie bei Dalcroze anzunehmen, zumeist von sehr hübscher Wirkung sind, bildet ebenfalls einen Abschnitt seines vierhändigen Werkes). Das ganze übrige und eigentliche Hauptgebiet der Musik kennt diese Kombination nicht, und daher erscheint es doch etwas übertrieben, um jenes kleinen Seitengebiets willen die Ausbildung der Zöglinge zu sehr zu komplizieren und von den ästhetischen Bahnen der höheren Kunst abzulenken.

Auch die Kapitel, die vom „Studium des Notenplanes" handeln, leiden meiner Ansicht nach unter einer unnötigen Komplizierung des an sich doch wahrhaftig nicht so schwierigen Stoffes. Wozu denn sich mit ein-, zwei- und dreilinigen Notensystemen abplagen, anstatt gleich das normale Notensystem vorzunehmen, wozu den alten Zopf mit den verschiedenen Schlüsseln weiter pflegen, ein künstliches Hilfsliniensystem ausarbeiten .usw.?

Von weit größerem Interesse sind die Kapitel über „Phrasierung und Nuancierung", in denen Dalcroze in origineller Weise von dem Studium der Tonleiter ausgeht. Wenn er dabei ausführt, daß jeder Schüler nach einiger Zeit befähigt sei, das absolute Gehör zu erhalten,

z. B. den Ton c als solchen zu erkennen, so wage ich das doch zu bezweifeln, und vermag ferner nicht recht einzusehen, welchen so großen Nutzen eigentlich dieses bei vielen der größten Musiker nicht vorhandene absolute Gehör besitzen soll? Ich habe im Gegenteil gefunden, daß die damit „Behafteten" beim Transponieren usw., wie es z. B. im Gesang so oft erforderlich ist, die erheblichsten Schwierigkeiten haben. Und ob der Kunstgenuß wirklich dadurch erhöht oder die musikalischen Fähigkeiten eines Individuums dadurch gesteigert werden, daß es die Tonart eines Stückes sofort herauszuhören imstande ist, das möchte ich ebenfalls dahingestellt sein lassen. Mir scheint das Wesen musikalischer Empfindung doch mehr auf anderen Gebieten zu liegen, als auf dem dieser verhältnismäßigen Äußerlichkeiten! In viel höherem Grade kann man sich mit den sonstigen Nuancierungs- und Phrasierungsangaben einverstanden erklären, die, von zahlreichen Beispielen begleitet, den Inhalt dieses Beiheftes bilden.

Ich glaube mit diesen Zeilen, soweit es sich ohne weiteres Eingehen auf Einzelheiten ermöglichen ließ, eine kurze Übersicht des Inhalts und Wesens der Dalcroze'schen Methode gegeben zu haben, wobei ich natürlich nicht verkenne, daß andere Beurteiler vielleicht zu anderen Resultaten gelangen können. Jeder Musikpädagoge wird gewiß mit Interesse und vielfach auch mit Vorteil für seinen Unterricht die Ausführungen des geistvollen, kenntnisreichen und strebsamen Genfer Professors in die Hand nehmen; ob aber viele sich werden entschließen können, die Methode in der vorliegenden Form sich zu eigen zu machen, vermöchte ich nicht zu sagen, fürchte aber, daß es schon aus Zeitmangel kaum der Fall sein wird. Eine weitere Verbreitung seiner in vieler Hinsicht sicher sehr ersprießlichen und — in jeder Bedeutung des Wortes — gesunden Bestrebungen würde meines Erachtens der Autor nur erreichen können, wenn er sich entschlösse, die Hauptpunkte seiner Methode in einer wesentlich kürzeren, kompendiöseren Form herauszugeben.



DIE ENTHÜLLUNG DES BACH-DENKMALES UND DAS BACHFEST (15.—18. MAI) IN LEIPZIG

von Arthur Smolian-Leipzig

Seit der Mittagsstunde des Kantate-Sonntags 1908 steht in Leipzig an der Südseite der Thomaskirche, dort, wo noch bis vor wenigen Jahren die ehemalige Thomasschule den alten Kirchhofsplatz rechtwinklig zum Gotteshause abgrenzte, in erzener Leibhaftigkeit der große Thomaskantor Johann Sebastian Bach, wie ihn uns Meister Carl Seffner geformt. Vor einer Orgel postiert, der er den Rücken zukehrt, nach deren Manual aber die linke Hand noch zurückgreift, blickt der in der Tracht seiner Zeit, in Perücke, langem Rock, Schoßweste, Kniehosen und Schnallenschuhen, dargestellte Altmeister mit ausdrucksvoll erregtem Antlitz in die Ferne hinaus, als leitete er mit dem Blick einen tausendfältigen Chorus beim Singen eines Lob- und Dankliedes, dessen Partitur er mit der energisch eingezogenen rechten Hand umklammert hält. Ein starker Stimmungszug von Größe und Wahrhaftigkeit geht von dem 3,50 Meter über einem 3 Meter hohen Muschelkalksteinsockel aufragenden, künstlich patinierten Bronzestandbilde[1] aus, und des Bildners Kunst bewundernd, möchte man beim Anblick des Denkmales ganz unwillkürlich ausrufen: Wahrlich, dieser ist Johann Sebastian Bach gewesen, so muß er ausgesehen haben, der gewaltige, unermüdliche Evangelienverkündiger und Beherrscher der Orgel. Mit Schauern der Ehrfurcht treten Unzählige vor das Erzbildnis des großen Tondichters hin, der in Wahrheit hat sterben müssen, um in seinen Werken unsterblich aufzuerstehen. Ist es doch ein wunderbar Gewaltiges und Erhabenes um die hohe Kunst Johann Sebastian Bachs, aus der sich in Tönen gleichsam der Geist einer höheren Weltordnung offenbart, und die zugleich mit der ergreifendsten Ausdeutung des Erlösungsgedankens allen Empfindungssegen demütiger Ergebenheit, tröstlicher Hoffnung und zuversichtlichsten Vertrauens über die Menschenherzen ausströmt. Wie der Anblick gotischer Dome vergessen macht, daß es Menschengeist und Menschenhände waren, die also gewaltige steinerne Bekenntnisse zum Himmel hinauftürmten, so entschwindet auch beim Anhören Bachscher Schöpfungen die Vorstellung von Menschenwerk; vor dem geistigen Ohre erbaut sich da in Klängen ein Unzerstörbar-Festes, Wunderbar-Vollkommenes, über dem gleich den Wolkenschatten und Sonnenstrahlen des Himmels das leidestraurige und freudejauchzende tiefste Empfinden einer edlen, großen und starken Seele ausgebreitet liegt, und wir spüren in Ewigkeiten hinauswachsen, was in Ewigkeiten wurzelte. Eine schier unermeßliche Fülle von tönenden Schöpfungswundern und von hymnischen Ausdeutungen aller erhabensten Gemüts- und Geistesfeste ist es, was Johann Sebastian Bach, der begeistertste und ausdrucksgewaltigste Gottessänger aller Zeiten, der Menschheit zu eigen gab, und so hatte man denn die

[1] Eine Abbildung des Denkmals brachten die Kunstbeilagen des zweiten Maiheftes. Red.

Ehrung seines Andenkens rechtens in die zwischen dem Osterfeste mit seinen tiefernsten Passionsgedanken und seiner Auferstehungshoffnung und dem Pfingstfeste mit seiner in allen Zungen reden machenden Ausgießung Heiligen Geistes liegende Maienzeit verlegt, wo Schöpfungswunder über Schöpfungswunder uns allenthalben umschwellen und umblühen, und in den Lüften aus tausend und aber tausend Vogelkehlen die alte Maienmotette „Singet dem Herrn ein neues Lied" erschallt. Der jauchzende Maienjubel in der Natur und rechte maienfröhliche Dank- und Lobseligkeit der Menschenherzen vereinigten sich zu festlichen Doppelchören, da nun in Leipzig unter entsprechenden musikalischen und kirchlichen Feierlichkeiten dem ehemaligen Thomaskantor ein der Bedeutung Bachs für die Welt und der Bedeutung Leipzigs für das Auferlehen der Bachschen Kunst wahrhaft entsprechendes Denkmal errichtet wurde. Wohl besaß Leipzig schon seit 1843 ein kleines bildstöckelartiges Bachdenkmal, das Felix Mendelssohn-Bartholdy voller Freude an den nach Bendemanns Entwurf angebrachten „vielen Säulen, Säulchen, Schnörkeln und zierlichen Verzierungen, die ihn wirklich an den alten Sebastian erinnerten", der Stadt gestiftet hatte, und das ehedem, da man in Leipzig eben erst zu begreifen begann, daß der Mann, den man hier nach siebenundzwanzigjähriger verdrußreicher Amtsfrone 1750 prunklos auf dem alten Johannisfriedhof beigesetzt hatte, ein unsterblicher Genius gewesen war, als eine zureichende Huldigung empfunden werden konnte. Für das heutige Leipzig aber, das insonderheit durch die 1850 hier vollzogene Gründung der Bachgesellschaft, durch die von dieser und der Firma Breitkopf & Härtel besorgte Gesamtausgabe der Werke Bachs, durch treue Pflege der Bachschen Kunst vonseiten des Thomanerchores, des Riedelvereines und des Bachvereines, durch nahezu alljährliche bedeutsame Aufführungen der „Matthäuspassion" und als Sitz der 1900 gegründeten und bisher bereits um die Veranstaltung dreier deutscher Bachfeste, um die Herausgabe wertvoller Bach-Jahrbücher und sonstiger einschlägiger Publikationen und um die Einrichtung des von ihr erworbenen Eisenacher Geburtshauses zum Bachmuseum hochverdienten Neuen Bachgesellschaft recht eigentlich zum Hauptorte einer sich mächtig durchsetzenden Bachrenaissance geworden ist, mußte auch die Gestalt des Meisters in monumentaler Größe auferlehen, wie das nun endlich zu allgemeiner Freude geschehen ist.

Der Denkmalsenthüllungsfeier am Kantate-Sonntage, die in Anwesenheit vieler städtischen Würdenträger, des Denkmalsbildners und unzähliger Bachverehrer, darunter auch des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen, eines Sohnes des verstorbenen Regenten von Braunschweig, des Erbprinzen Reuß j. L., und Heinrichs XXIV. Fürsten Reuß, mit Weihegesängen der Thomaner, einer zündenden Ansprache des Vorsitzenden vom Denkmalkomitee, Geh.-Rat Prof. Dr. Adolf Wach, einer Dankesrede des Oberbürgermeisters Dr. Tröndlin und der Niederlegung von Kränzen durch Delegierte verschiedener Leipziger und Berliner musikalischer Korporationen und durch den Bürgermeister von Eisenach feierlich-schön verlief, war ein im Geiste der Bachschen Zeit reich mit Musik (Choralvorspielen, Chorälen, der Motette „Sei Lob und Preis mit Ehren", der Kantate „Es ist euch gut, daß ich hingehe" und der F-dur-Toccata von Bach) durchsetzter Festgottesdienst in der altehrwürdigen Thomaskirche vorausgegangen, bei dem Superintendent Nelle aus Hamm eine Festpredigt über Markus 16, 15: „Gehet hin in alle Welt und predigt das Evangelium aller Kreatur" gehalten und in ihr Bachs treubegeisterte Erfüllung dieses Gebotes, sein festes Wurzeln im Glauben, in der Gemeinde und in der Familie, und die Bachsche Kunst als einen die Völker segnenden und die Nationen verbindenden heiligen Strom gerühmt hatte.

Um den Kernpunkt des diesmaligen Bachfestes waren fünf Konzerte gruppiert, die mit der vorzüglich schönen Auswahl aller Programmwerke und deren insgesamt vortrefflicher Ausführung eine beglückende Fülle Bachschen Geistes über die Festgemeinde ausgeströmt und die Sinn und Seele bezwingende lebendige Kraft der Bachschen Kunst in überzeugendster Weise dargetan haben. Schon am Freitag-Abend hatten in der Thomaskirche der vortreffliche Baseler Münsterorganist Adolf Hamm und die wahrhaft begnadete Baseler Altistin Maria Philippi mit meisterlichen Orgelvorträgen (Es-dur Präludium und Tripelfuge aus der „Klavierübung", a-moll Konzert nach Vivaldi, G-dur-Präludium und Fuge und Choralphantasieen „Jesus Christus, unser Heiland" und „O Lamm Gottes") und edlen Gesangsgaben (geistliche Lieder „Kommt, Seelen, dieser Tag", „Brich entzwei, mein armes Herze", „Komm, süßer Tod", „Jesus, unser Trost und Leben", „So gibst du nun, mein Jesu, gute Nacht" und „Ich halte treulich still") auf herzerhebende Weise zum Feste präludiert. Am Sonnabend aber erklangen in der Thomaskirche nachmittags, eingeleitet mit einer ungewöhnlich elegisch-weichen Reproduktion von Präludium und Fuge in g-moll durch den Hamburger Christuskirchenorganisten Gustav Knak, die von den Thomanern unter Prof. Gustav Schreck ganz herrlich ausgeführte doppelchörige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" und abends bei wiederum vorausgehendem Orgelvortrage des Herrn Knak, der diesmal an der c-moll Passacaglia hervorragende Meisterschaft offenbarte, die wunderbaren Kantaten „Wie schön leuchtet der Morgenstern" und „Mein liebster Jesu ist verloren" und das erhabene „Magnificat", in hoher Vollkommenheit vorgeführt durch den kundigen und begeisterten Bachinterpreten Karl Straube, den durch die Thomaner und Mitglieder des Lehrergesangvereins verstärkten Bachverein, ein, abgesehen vom Indisponiertsein des Tenores, ganz auf der Höhe seiner Aufgaben stehendes Solistenquintett (Jeannette Grumbacher-de Jong, Enna Reichel, Maria Philippi, Ludwig Heß und Arthur van Eweyk) und das Gewandhausorchester, dem sich Prof. Dr. Max Seiffert am Flügel und der Organist M. G. Fest an der Orgel zugesellt hatten.

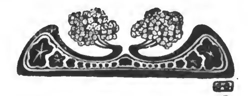
Am Abende des Enthüllungstages zauberte eine gar köstliche Kammermusik im großen Gewandhaussaale der Festgemeinde den ganz intimen Bach vor, und wie Maria Philippi hier mit den drei Gesängen „Bist du bei mir", „Warum betrübst du dich" und „Gib dich zufrieden" aus dem „Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach" alle Herzen ergriff, und die junge Pariser Sopranistin Enna Reichel mit dem von Karl Straube und einer Gruppe trefflichster Gewandhausmusiker begleiteten, sehr anmutigen Vortrage der überaus liebenswürdigen, fröhlichen Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten" erfreute, so riefen mit prächtigen Reproduktionen der h-moll Sonate für Klavier und Flöte, der f-moll Sonate für Klavier und Violine, der g-moll Sonate für Klavier und Violoncello und der d-moll Partita für Soloviolíne Universitätsmusikdirektor Max Reger, der alle Klavierpartieen mit großer Klangschönheit und in reichster, vermutlich wohl nicht immer ganz originalgetreuer Polyphonie ausführte, der vorzügliche Gewandhausflötist Maximilian Schwedler, der unübertreffliche Meistergeiger Prof. Henri Marteau und der anfangs allerdings nicht zum besten aufgelegte Prof. Julius Klengel bewunderungsvolle Begeisterung wach. Sämtliche Mitwirkenden, vornehmlich aber Henri Marteau, Maria Philippi und Karl Straube, dem man im Gewandhaussaale für sein schönes Vollbringen in den Kirchenkonzerten danken wollte, wurden mit vielem Beifall und Hervorruf geehrt.

Den Schluß des schönen Festes bildete am Montag in der Thomaskirche die „Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus", die bei diesem besonderen Anlaß versuchsweise fast völlig strichfrei (es blieben nur zwei kleine, ganz un-

wesentliche Rezitativstellen fort) und darum in durch eine lange Pause unterbrochener gesonderter Wiedergabe ihrer beiden Teile (drei bis fünf Uhr und halb acht bis dreiviertel zehn Uhr) vorgeführt wurde. Auch diese Passionsaufführung, die wiederum von Karl Straube geleitet wurde und für die zu dem bereits bei der Besprechung des Kantatenkonzertes erwähnten und gerühmten Ensemble noch Emil Pinks als guter Interpret der bisher gestrichen gewesenen Tenorarie „Geduld, Geduld", die Herren von Herget, Rosenthal, Stichling und Schneider als tüchtige Vertreter der kleinen Solopartieen und Hans Vaterhaus als allzu naturalistisch singender Vortragender der erstmalig mit aufgenommenen Baßarien „Gerne will ich mich bequemen", „Gebt mir meinen Jesum wieder", „Komm', süßes Kreuz" und „Mache dich, mein Herze, rein" hinzugekommen waren, nahm bei allerdings noch nicht völlig bewirkter Einheitlichkeit der Auffassung und einigen etwas launenhaften Überhastungen oder Verbreiterungen von Zeitmaßen insgesamt einen so ungemein künstlerisch anregenden Verlauf, daß man ihr nur mit dem lebhaftesten Interesse und an den vielen Höhepunkten mit freudiger Begeisterung folgen und schließlich wohl in den von verschiedenen Seiten geäußerten Wunsch mit einstimmen konnte, daß Leipzig mit der Zeit zu einem Bayreuth der Bachschen Kunst, zur Stätte regelmäßig wiederkehrender Bachfeste mit stilgerecht groß angelegten Aufführungen Bachscher Schöpfungen werden möge. Für solche Feste dürfte dann wohl auch die strichfreie Wiedergabe der Matthäuspassion beizubehalten sein, während für Aufführungen unter normalen Verhältnissen das Aufrechterhalten der im Grunde doch recht wohlangebrachten und durchaus zweckgemäßen Kürzungen zu empfehlen ist.

Die Thomaner, Karl Straube, dem zu seinem intimen Bachverständnis und seiner leidenschaftlichen Bachbegeisterung bald eine noch größere Auffassungsfestigkeit und entschlossenere Herrschaft über sein eigenes Temperament und über die zuweilen zu stilwidrigen Vortragsmodifikationen neigenden Gesangssolisten beschieden sein mögen, und der Bachverein, das sind die drei Faktoren, die Leipzig zur Feststätte des Bachkultes prädestiniert erscheinen lassen.

Zu erwähnen habe ich schließlich noch, daß Dr. Alfred Heuß auch für das zu diesem Bachfeste ausgegebene Fest- und Programmbuch sehr eindringliche, dauernd wertvolle historisch-ästhetische Erläuterungen aller zur Aufführung gelangten Werke und darunter insonderheit eine ganz ungemein erkenntnis- und gedankenreiche Einführung in die Matthäuspassion verfaßt hatte, und daß Frl. His, die Tochter des um die Rekognoszierung des Bachschen Schädels hochverdienten Anatomen Prof. His, während des Bachfestes im Städtischen Museum eine sehr interessante Ausstellung von vielen auf die Auffindung und Überarbeitung des Bachschädels bezüglichen Aufzeichnungen und Abbildungen und von allen hier erreichbaren Bachporträts und Bachbüsten veranstaltet hatte, deren Anblick die Besucher in der Überzeugung bestärken mußte, daß Bach in Wirklichkeit so ausgesehen habe, wie ihn Prof. Seffner nach langjährigem gewissenhaftesten Forschen und Formen in seinem schönen Denkmale dargestellt hat.





ZUR ENTHÜLLUNG DES WIENER BRAHMSDENKMALS

von Richard Specht-Wien



Mitten im Grünen, in weißem Marmor prangend, erhebt sich jetzt das Monument des Meisters, der das Deutsche Requiem und das Schicksalslied gesungen hat. In blühenden Büschen ringsum rauscht der Frühling; nur ein Stückchen der graugelben, ernsthaften Fassade der Technischen Hochschule und der lustig roten der Evangelischen Schule ragt hinter dem dichten Gezweige des Resselparks empor; drüben drängt die Menge, und abgedämpft klingt der unaufhörliche Tumult des von den Bäumen verborgenen Naschmarkts herüber, dessen Hökerinnen in Schelten und Keifen eine mehr als bloß lokale Berühmtheit erlangt haben. Hier ist Johannes Brahms alltäglich in seiner darin sehr an Beethoven mahnenden Art vorbeigegangen: immer entblößten Haupts, mit kurzen, harten Schritten der gedrungenen Gestalt, mit wehendem weißen Bart und Haar, die Hände mit dem Hut auf den Rücken gelegt und mit versonnenen Träumen in den wundervollen blauen Augen. Und hier haben sie das Denkmal des herb verschlossenen Mannes aufgestellt, der auch im Lärm still und auch in der Menge einsam war.

Er sitzt, gleichsam behaglich rastend, auf einer Bank; das massige Haupt in freundlichem Sinnen geneigt, mit jenem gemächlichen Ausdruck, den er oft in einem heiter pokulierenden Kreise von Menschen hatte, die er leiden mochte. Der Kopf auf Ilse Conrats Grabdenkmal ist, trotz der geringeren Dimensionen, viel monumentaler und hat mehr Größe; der Weyr'sche ist intimer und vertrauter. Wie überhaupt das ganze Denkmal in seiner lässigen Ungezwungenheit und der sehr charakteristischen Detaillistik, die das Problem der kleinen und untersetzten Gestalt des Meisters zu lebendiger und dabei plastisch vortrefflicher Lösung bringt, etwas angenehm „unoffizielles" hat. Oder vielmehr hätte, wenn da unten, zu Füßen der grau schimmernden Sockelstufen, die in einfacher Schrift bloß den Namen „Johannes Brahms" tragen, nicht eine aufreizend überflüssige allegorische Figur hingestreckt wäre, die grimmigen Gesichts in die Saiten einer Leier greift. Die „Inspiration", — oder sonst irgend eine der aufdringlichen Attributträgerinnen, die dem Beschauer den „Beruf" des Dargestellten entgegenschreien. Wäre sie zu entfernen — und es ist nicht ausgeschlossen, daß das ohne unkünstlerischen Zwang möglich wäre — so hätte man wirklich ein vornehmes, einfaches, ganz dem Wesen des Meisters entsprechendes Denkmal [1]).

Man hat viel darüber gesprochen, ob es jetzt schon an der Zeit war, dieses Standbild für Brahms zu setzen. Es ist vielleicht wirklich noch nicht die rechte Distanz zum Brahms'schen Werke da, um ermessen zu können, ob die Schöpfung des Künstlers das Gewicht des großen Wortes „Unsterblichkeit" zu tragen vermag und ob sein Lied so lange lebendig bleibt, als der Denkstein, der es verkündet. Und sicher ist, daß es

[1]) Eine Ansicht des von Professor Rudolf Weyr geschaffenen Denkmals findet der Leser unter den Kunstbeilagen dieses Heftes. Red.

angesichts eines Brahmsmonuments kaum länger angeht, mit Denkmälern für zwei unserer Größten zu warten: für den Meister, der in unserer Stadt einen Teil seines heitersten, menschlichsten und beglückendsten Werks niederschrieb, und für den Dichter, dessen Leben zur Hälfte in Wien verlief, und der hier sein Reifstes und Erlesenstes geschaffen hat — für Richard Wagner und Friedrich Hebbel! Ebenso sicher aber ist es, daß die Mittel für das Brahmsdenkmal von Dankbaren aus neunzig Städten gespendet wurden: ein starker Beweis dafür, daß es nicht künstlich und Eitelkeiten zuliebe, sondern aus wirklichem Bedürfnis heraus errichtet worden ist. Freilich — was er selbst dazu gesagt hätte? Er war dem Denkmalsport überhaupt nicht hold und meinte einmal, daß ihm der Gedanke an ein Standbild, das ihm errichtet werden könnte, nur dann Freude zu erregen vermöchte, wenn er wüßte, daß es einzig vom Erlös seiner eigenen Werke — nach Ablauf der gesetzlichen Schutzfrist — zustande käme: weil dann bewiesen sei, daß sein Schaffen lebenskräftig genug war, um es zu verdienen.

Dieses Denkmal, das sich jetzt im Herzen der Stadt erhebt, hat gerade durch seine unstilisierte Natürlichkeit eine sehr schöne Wirkung: es verwischt ein trauriges Bild und setzt ein kraftvoll lebendiges an dessen Stelle. Es verwischt das Bild des kranken Brahms, das sich in die Erinnerung aller einbrennen mußte, die ihm in seinem letzten Lebensjahr begegnet waren. Ein schauerlicher Anblick: der wundervolle Kopf verwüstet, eine gefühllose, lederhafte Haut über den erschreckend eingefallenen Wangen; das Haar dürftig und schlaff und in den jetzt glanzlosen, trüben, gelben Augen immer die furchtsame Frage, ob man es merke, daß er „nicht ganz gut" aussehe. Er schämte sich, krank zu sein und litt unter diesem Schamgefühl mehr als unter den physischen Zeichen seines Leidens, dessen Fühlbarwerden dem bisher ganz Gesunden ein Unbegreifliches war, von dem er wie von einer Schuld bedrückt war, weil er sich als schlechter Hüter des seinem Verstande anvertrauten und sein Schaffen bedingenden Organismus fühlte. Eine Empfindung von seltsam keuscher Art, die viel von seiner früheren Schroffheit und Widerhaarigkeit zu mitteilsamerer Milde löste. Mehr als je kam in dieser Zeit die eigentümliche Weise seines Gesprächs zu Bewußtsein: kuriose, scheinbar nachlässig hingeworfene und versteckt persönliche Worte, die oft unbeachtet blieben und sich viel später erst im Gedächtnis meldeten — erst still fragend, dann immer nachdrücklicher Antwort fordernd —, eine Antwort, die dann zumeist ein unverlierbares geistiges Besitztum ergab. (Ein kleines Beispiel für viele, und ohne Kommentar: es wurde von den Weitschweifigkeiten Schubertscher Kammermusik gesprochen, und Brahms sagte nur: „Ja, es sind Längen da, aber sie stehen alle auf dem ersten Notenblatt, nicht später!") Anders als derart verhüllt, gab er überhaupt selten etwas ganz eigen Durchdachtes preis, und wie in seiner Musik forderte er auch hier feine und zärtlich horchende Ohren von jenen, denen er etwas zu sagen hatte und deren Verstehen er gerne erprobte. Es ist vielleicht einer der stärksten Reize seines Schaffens, wie es einer seines Wesens war: daß das Erlebnis dahinter so scheu verschleiert liegt und daß diese spröde und verschlossene Seele alles nur ahnen und raten, aber keinen der Widersprüche seiner künstlerischen und menschlichen Äußerungen lösen läßt.

Aus der Art dieser — oft unbedeutenden, aber nie unbezeichnenden — menschlichen Äußerungen, aus seiner so oft mißverstandenen und doch so arglosen Weise zu spotten, aus seiner rauhen Munterkeit in befreundeter Gesellschaft, in der er — es soll noch die Rede davon sein — die schlechtesten Scherze nicht verschmähte, möchte man auf einen vielleicht etwas sonderlichen und von mancherlei Junggeselleneigenschaften nicht freien, aber innerlich heiteren, in gemächlicher Ruhe schaffenden



Menschen schließen. Dem war nicht so. Wüßte man's nicht, so könnte das Wort genügen, das Rudolf von der Leyen in seinem Brahmsbüchlein anführt: „Man meint wohl zuweilen, ich sei lustig, wenn ich in Gesellschaft scheinbar mitlache und fröhlich bin; Ihnen brauche ich wohl nicht zu sagen, daß ich innerlich nie lache."

Ein furchtbares Geständnis, und eines, das man beim Anhören Brahmsscher Musik in ihrer verhaltenen und verschwiegenen Sehnsucht eines immer im Schatten Wandelnden als so wahr empfindet, daß es geradezu einen Schlüssel zu all diesen tönenden Melancholieen gibt: das Leben eines Künstlers, der weinend gestorben ist, und dem auch in hellen Tagen das befreiende und erlösende Lachen gefehlt hat. Nach dem Warum freilich grübelt man vergeblich. Man weiß nichts von schweren und beugenden Schicksalsstreichen in diesem Leben, wenig von künstlerischen Enttäuschungen, nichts von versagten äußerlichen Wünschen dieses Bedürfnislosen. Vielleicht gibt das von zwei der Getreuesten, von Max Kalbeck und Miller zu Aichholz, herausgegebene „Brahmsbilderbuch" eine Antwort auf diese Frage; wenn auch gerade durch etwas, was man vergeblich darin sucht: es fehlt das Bildnis einer Frau, die dem Meister in Liebe nahe gestanden wäre, und diese Lücke ist sicherlich nicht nur aus Zartgefühl entstanden. Man weiß nichts von dem Liebesleben dieses innig hoheitsvollen Liebessängers, und es ist, als ob wirklich der Grund seiner bitterlich sehnsuchtvollen Vereinsamung darin zu suchen wäre, daß die verletzbare Psyche des Mannes manche weibliche zurückgescheucht hat . . .

Daß er sehr daran gelitten hat, ist sicher. Es werden manche Worte von ihm berichtet, die auf getötete Hoffnung auf Ehe und Heim deuten, und vielleicht spricht auch eines dafür, das hier erzählt werden soll in Erinnerung an den letzten mit dem gesunden Meister gemeinsam verlebten Tag, an dem sich in kleinen und unscheinbaren Zeichen viele Seiten seines Wesens ausdrückten. Es war ein wunderschöner heller Frühlingsmorgen, — ich glaube im Jahre 1894 — und Brahms ging mit Freunden und ihren Frauen — Brüll, Heuberger, Door, Mandyczewsky u. a. waren darunter — zu Fuß von Schönbrunn nach Rodaun. Er allen anderen voran; barhaupt, raschen Gangs; dann wieder stehen bleibend zu ein paar gutgelaunten Worten. Plötzlich ein Aufstrahlen seiner Augen und ein Hineinhorchen in sich selbst, als wäre ihm ein schöner Einfall geschenkt: es schien wenigstens so, denn er wandte sich ab und ging abseits von allen weiter; erst gegen Ende des Spaziergangs, als man in den in blassem jungen Grün aufknospenden Wald kam, gesellte er sich wieder zu uns. In fröhlichster Stimmung. Mit kindlichem Scherzen trieb er alle zu Tisch, ermahnte eine Dame, die das Salzfaß verschüttet hatte, rasch roten Wein darauf zu gießen, sprach von der damals ebeneingeführten Kronenwährung und machte den schauerlichen Kalauer: „Jetzt wird Beethovens Kreutzersonate außer Kurs gesetzt werden müssen; da muß eben X. [nomina sunt odiosa] eine Hellersonate machen: die wird richtig auch nur die Hälfte wert sein." Und machte schließlich der Kellnerin so stürmisch den Hof, daß er geneckt wurde und darauf sagte, daß „so was Gesundes, Hübsches und Frisches" immer ein freudiges Lebensgefühl in ihm errege. Worauf der Ruf hinüberklingt: „Sie sollten doch noch heiraten, Doktor!" Er wurde plötzlich sehr ernst, blickte vor sich hin und sagte nur: „Ich kann nicht mehr heiraten. Glauben Sie mir: ich müßte ein Mädchen verachten, das mich zum Mann nehmen würde. Sie werden mir doch nicht einreden, daß sich eine in mich verlieben könnte, — so wie ich jetzt bin!" Und auf die Annahme einer solchen Möglichkeit antwortete er rasch: „Das ist nicht wahr! Das glaub' ich nicht. Und was könnte sie sonst reizen? Mein Geld? Oder meine Kunst? Aus Bewunderung geheiratet werden — nein, da könnt' ich ihr gleich meine Sachen ins Haus schicken und ich selbst bliebe daheim, denn sie wäre ja dann doch nur in meine Musik



verliebt.“ Und ganz heftig, als wollte er einen Widerspruch ungestüm abwehren: „Nein, nein — es wäre unmöglich! Ich müßte sie verachten!“

Von da an wurde er schweigsam, blieb einsilbig und taute erst auf dem Rückwege auf, als er ein paar armselig gekleidete Kinder mit gierigen Blicken vor einer Konditorei stehen sah und sie hineinführte, um ihnen das Ersehnte zu kaufen. Es war, als hätte man eine Wunde berührt gehabt, die noch nicht verheilt war und nun wieder blutete . . .

Die marmorne Dame zu Füssen des Monuments hätte dem Meister sicherlich kein freudiges und erhöhtes Lebensgefühl eingeflößt. Trüge sie wenigstens Clara Schumanns Züge oder die der wundervollsten Brahms-Interpretin, Alice Barbi, so wäre, nicht vom künstlerisch plastischen Standpunkt, aber wenigstens von dem der menschlichen Beziehung, eine Berechtigung für die Figur da. So aber sollte sie rasch abgeschafft werden. Als Symbol der Liebe, des Ewig-Weiblichen als Kunsterweckers hat sie keine Geltung. Denn durch Brahms ist keine Geliebte unsterblich geworden . . .

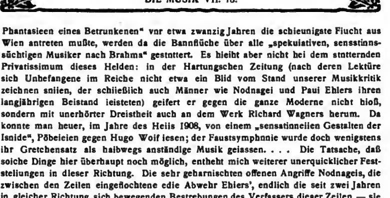




ZUM ERSTEN OSTPREUSSISCHEN MUSIKFEST

von Rudolf Kastner-Königsberg i. Pr.

Ohne eine breitspurige Geschichte des Königsberger Musiklebens schreiben zu wollen, ist es vielleicht doch geboten, einen flüchtigen Rundblick auf die allgemeinen musikalischen Verhältnisse zu werfen, die hier herrschen. Das ernste Konzertleben ist auf sieben Symphoniekonzerte (Brode) mit „großen" Solisten und drei Konzerte des Königsberger Musikvereins (Wendel) angewiesen. Zu diesen rein orchestralen Darbietungen kommen am Buß- und Charfreitag je eine größere Choraufführung, die von der musikalischen Akademie (Schwalm) und der Singakademie (Brode) bestritten werden und je ein Winterkonzert der Männerchöre Sängerverein (Schwalm), Liederfreunde (Wendel) und Melodia (Rich. Fuchs). Noch wären die neun sogenannten „Künstlerkonzerte" zu nennen, die berühmten Virtuosen als breites Feld zur Entfaltung eines Personenkultus dienen, dann auch der jetzt auf sechs Abende angewachsene Zyklus des Wendel-Quartetts: insgesamt also etwa dreißig ernst zu nehmende Konzerte in einem Zeitraum von ebensoviel Wochen. Immerhin sind das bei einer Viertelmillion Einwohner nicht allzuviel musikalische Genüsse, wenn man die Entwicklung anderer Städte betrachtet, die freilich geographisch weit vorteilhafter disponiert sind. Königsberg steht aber nicht wegen der Quantität, sondern des gedanklichen Inhalts seines Musiklebens wegen nicht im besten Ruf. Und da muß man, auf die Gefahr hin, dafür gesteinigt zu werden, bekennen: mit gutem Recht. Die Symphoniekonzerte führt das treffliche Theaterorchester aus, das aber nur gnadenweise von der Theaterleitung zu den allernötigsten Proben zur Verfügung gestellt wird, so daß für neuere, komplizierte Tonwerke die erforderlichen Proben unmöglich, die Aufführungen daher erklärlicher Weise undeutlich und unvollkommen sind. Da auch der Dirigent der Konzerte, Max Brode, sicherlich ein verdienter Musiker, keineswegs aber ein geborener Dirigent ist, noch viel weniger als hoher Fünfziger eine elastische, zu Reformen geneigte Kraft sein kann, da ferner die drei Abende des Musikvereins unter dem genialen Ernst Wendel in einem unwürdigen Lokal ohne feinere Akustik vor sich gehen, so ergibt sich von selbst das ewige Relativitätsverhältnis, in dessen Grenzen die Ansprüche und Voraussetzungen ernster Denkender eingespannt sind. Was nun die Weitherzigkeit der Programme betrifft, so sind in den Symphoniekonzerten alle neueren Tonsetzer nach Brahms gerade nur notdürftigst geduldet. Von Bruckner haben wir erst zwei Symphonieen (und zwar die E-dur 1907, die B-dur 1908) erlebt. Klose, Schillings, Pfitzner, Boehe, Mahler sind hier Schall und Rauch, Liszt ist verpönt: seiner Faustsymphonie nahm sich heuer Wendel an, die Antwort des Publikums war ein halbleerer Saal. Dieses Publikum schüttelte natürlich auch zur Brucknersymphonie den Kopf, manche zischten und einige setzten durch Beifall ihr Leben aufs Spiel. Treibt doch in Königsberg noch immer das „Bach-Brahms-Kränzchen" (welch wunderbare Ideenassoziation schon in diesen drei Begriffen!) sein scheinheiliges Spiel: von seinem Papst, dem unselig berühmten Gustav Dömpke, der wegen der Proklamation der „Brucknersymphonieen als



Phantasieen eines Betrunkenen" vor etwa zwanzig Jahren die schleunigste Flucht aus Wien antreten mußte, werden da die Bannflüche über alle „spekulativen, sensationssüchtigen Musiker nach Brahms" gestottert. Es bleibt aber nicht bei dem stotternden Privatissimum dieses Helden: in der Hartungschen Zeitung (nach deren Lektüre sich Unbefangene im Reiche nicht etwa ein Bild vom Stand unserer Musikkritik zeichnen sollen, der schließlich auch Männer wie Nodnagel und Paul Ehlers ihren langjährigen Beistand leisteten) geifert er gegen die ganze Moderne nicht bloß, sondern mit unerhörter Dreistheit auch an dem Werk Richard Wagners herum. Da konnte man heuer, im Jahre des Heils 1908, von einem „sensationellen Gestalten der Isolde", Pöbeleien gegen Hugo Wolf lesen; der Faustsymphonie wurde doch wenigstens ihr Gretchensatz als halbwegs anständige Musik gelassen. . . . Die Tatsache, daß solche Dinge hier überhaupt noch möglich, enthebt mich weiterer unerquicklicher Feststellungen in dieser Richtung. Die sehr geharnischten offenen Angriffe Nodnagels, die zwischen den Zeilen eingeflochtene edle Abwehr Ehlers', endlich die seit zwei Jahren in gleicher Richtung sich bewegenden Bestrebungen des Verfassers dieser Zeilen — sie haben noch immer keine Abhilfe schaffen können. Abgesehen von diesem tragikomischen Kapitel des hiesigen Fortschrittes, wäre es also zu seiner Besserung ebenso, wie für einen höheren Qualitätsgrad der Aufführungsverhältnisse dringend zu wünschen: man gründe ein neues, eigenes Konzertorchester, richte damit auch volkstümliche Symphonieabende ein. Auf Königsberg und Danzig alternierend verteilt, könnte eine solche Institution beiden Städten nur zum Heil werden. So auch nur könnte man Wendel, von dem unten noch die Rede ist, die seinen Fähigkeiten gebührende Stellung, seiner eminenten Künstlerschaft Gelegenheit geben, dem musikalischen Gemeinwesen von weittragendem Nutzen zu sein. Mit der in zwei Jahren zu gewärtigenden Einweihung der neuen Stadthalle zusammengehend, würde diese Orchestergründung dem ostpreußischen Musikleben einen großen Aufschwung zuführen. — —

Inzwischen kam nun da — ganz wie im Märchen — ein Prinz ins Land, der Frau Musika liebt und verehrt. Friedrich Wilhelm von Preußen, des Braunschweiger Regenten Sohn, nahm sich der Idee eines dreitägigen Musikfestes begeistert an. In edelster Absicht, jedoch offenbar in Unkenntnis darüber, wie gerade hier (aus den oben geklärten Gründen) dieser seltene Anlaß eines einmütigen Festmusizierens aller vorhandenen Kräfte zu einer Erklärung gegen alle stillschweigend oder laut bestehenden Vorurteile hätte benutzt werden, ein Programm von klassischer Grundlage aus bis in das Mark unserer heutigen Tonkunst als gesunder Vorstoß hätte dringen müssen, wurden nur Werke von Bach bis Brahms aufgeführt: eine gewiß unbeabsichtigte, aber in der Tat doch vorhandene Sanktion jenes schon grotesk gewordenen Kränzchen-Standpunktes. Alle Versuche, die der Schreiber dieser Zeilen ungeachtet der verschiedensten unfairen Gegenkundgebungen anwandte, dem Programm einen Ausblick ins Land der neueren Tonkunst zu schaffen, blieben nutzlos . . .

Und das Fest selbst — ein Ketzer müßte es leugnen! — war über alle Maßen schön. 143 Orchestermusiker, unter denen freilich etwa 25 Mitglieder der Berliner Hofkapelle saßen, und ein 500stimmiger Chor sind aufgeboten worden. Am ersten Tage führte Brode nach dem als Portal gedachten Chor „Erschallet ihr Lieder" (aus der Bachschen Pfingstkantate No. 172), Brahms' Schicksalslied und die unvollendete Schubertsymphonie auf; mit dem vorhandenen Prachtmaterial gelang ihm eine wirklich außerordentlich schöne Darstellung namentlich der Schubertsymphonie. Huberman spielte darauf das Brahmskonzert und zeigte durch den Vortrag von neuem seine geistige Vertiefung und musikalische Reifwerdung. Unser verdienter Chormeister Schwalm, der besten einer in deutschen Gauen, hatte die einzige Novität




des Festes: Bachs befreiend humorvolles Dramma per musica, den „Streit zwischen Phöbus und Pan“, übernommen und fand genügend Anlaß dabei, seine Stilbeherrschung an dieser freilich für eine camera-Wirkung eingestellten Satire zu erweisen: trotz des Umstandes, daß der Continuo ohne Cembali, die in diesem Riesenraum nutzlos verpufft wären, sondern in der Mottlschen Einziehung gespielt wurde. Die Damen Grumbacher-de Jong und Schnabel, die Herren van Eweyk, Senius, Jungblut und der stimmberühmte Griswold teilten sich in die Soli.

Der zweite Tag brachte ein monumentales Beethoven-Programm: Coriolan- und Leonoren-Ouvertüre, G-dur Konzert mit Schnabel, die „Neunte“. Es war der Tag von Königsberg, da Ernst Wendel, eine scharf ausgeprägte Dirigentennatur, zum Wort kam und bewies, daß wir hier, wenn diesem genial beanlagten Musiker eine gebührende Stellung eingeräumt würde, eine große Konzertzukunft erwarten könnten. Fortreißendes Temperament, suggestives Vermögen, rhythmische Energie auf die Ausführenden zu übertragen, ein reiches Gefühl für Dynamik, ein großzügiges Empfinden für Melos und Linienführung der symphonischen Gedankenwelt vereinigt dieser Künstler mit größter Besonnenheit und Bestimmtheit der Dirigiertechnik: kein Wunder, daß eine wahrhaft festliche und vom Feuergeist des beethovenschen Funkens beschwingte Aufführung der Neunten wie der beiden Ouvertüren zustande kam. Sie versetzte nicht allein die viertausend Zuhörer, sondern auch die ausgezeichneten Solisten der Berliner Hofkapelle (Prill, Flemming, Conrad, Meffert, Salzwedel usw.) in Erstaunen, so daß Wendel schon jetzt einen ehrenvollen Antrag zur Vertretung Richard Strauß' für einige Symphonieabende im Berliner Opernhaus erhielt.

Solist an diesem und am dritten Tag war Artur Schnabel. Nach seinem tiefergreifenden Vortrag der Konzerte in G-dur von Beethoven und d-moll von Mozart (K. 466) drängte sich dem Hörer das Bewußtsein auf, daß wir da für den dahingegangenen Reisenauer und den komponierenden d'Albert den vollgültigsten Ersatz gefunden haben. Die Anschlagskunst, wie überhaupt alles Technische ist jetzt bei Schnabel zur denkbarsten Idealität gediehen, seine musikalische und seelische Darstellung über alle Beschreibung schön. Den Rezitativsatz bei Beethoven, die für Mozart auffallend ausführliche und von jenem seltsam unstät irrenden Kreuzhandsatz unterbrochene Romanze hat man kaum je schöner, abgeklärter gehört. So konnten sicher Frida Hempel und Felix Senius mit ihrer ganz erlesenen Gesangskunst, den Reizen ihrer außergewöhnlichen Stimmmittel faszinieren, aber in die Herzen aller Festteilnehmer ist unausrottbar der Eindruck von Schnabels edelster Kunst eingepflanzt.

Leo Blech hatte hier, wie kaum noch in Berlin, schönsten Anlaß, seine gewaltigen Fähigkeiten als Konzertdirigent zu erweisen: wie in Schnabel steht auch hier ein einfacher, schlichter Musikersmann vor uns, der Mozart und Schubert mit größter Anspruchslosigkeit deutet, der ein souveräner Orchestermeister ist, dem es mit wenigen äußeren Gesten gelingt, seinen meist unantastbaren Intentionen Geltung zu verschaffen. Das blühende Leben der Schubertschen D-dur Symphonie sprießte und keimte unter seiner Leitung neu auf — das gewagte kühne Tempo des Finale ging keineswegs auf Kosten der Konturenschärfe. Man feierte Blech mit freudigem Enthusiasmus.

Das Fest selbst also hat erwiesen, daß Königsberg unter sicherer Hand und im Zeichen des schönen Grundsatzes *viribus unitis* sehr wohl Hochachtbares leisten kann. Möge dem Reis, das ein kunstsinniger Prinz damit gepflanzt, bald reife Frucht im Sinne unsrer obigen, nur auf eine Besserung der Zustände selbst hinwirkenden Ausführungen entsprießen!



BÜCHER

148. **Max Kalbeck: Johannes Brahms.** Zweiter Band, erster Halbband. Verlag: Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin 1908.

Dem in Band 12, S. 458 ff. der „Musik" von mir gewürdigten ersten Bande seiner groß angelegten Brahms-Biographie hat Kalbeck nun nach vier Jahren die Schilderung der Jahre 1862—68 in Brahms' Leben folgen lassen. Wieder hat er die reichen ihm vorliegenden Materialien, hauptsächlich Briefe, in ganz ausgezeichneter Weise verarbeitet und ein Buch geschaffen, das man, soweit die wirklich künstlerische Darstellung in Betracht kommt, mit hohem ästhetischen Genuß lesen wird; leider aber hat er wieder ganz unnötige Angriffe auf Wagner und andere ihm unsympathische Männer seinem Buche einverleibt und seine eigene werte Person bei jeder nur möglichen Gelegenheit in den Vordergrund gestellt. Ob wohl Brahms wirklich jene berüchtigte „Tristan"-Rezension Kalbeeks, auf die dieser sich noch besonders viel zugute tut, gebilligt hat? Mißbilligung verdient auch, daß Kalbeck den Kritiker der „Wiener Zeitung", Rudolf Hirsch, einen Affen Speidels nennt. Vermißt habe ich übrigens die Heranziehung der Briefe Bülows für die geschilderte Epoche. Ob eine so eingehende Rettung Hanslicks, wie sie Kalbeck in dem vorliegenden Bande versucht hat, wohl notwendig war? Doch wir wollen vergessen, daß Kalbeck, der auch immer mehr Dichter als Historiker ist, gar nicht anders kann, als Partei ergreifen, und wollen uns an dem wirklich Schönen, das sein Buch in reicher Fülle enthält, erfreuen. Da ist gleich die Schilderung Wiens, wie diese Stadt auf Brahms 1862 gewirkt hat, geradezu ein Meisterstück, ebenso die Schilderung Baden-Badens (Lichtenthals). Die liebevolle Würdigung des G-dur Sextetts und des Horntrios, in dem Brahms seine Empfindungen beim Tode seiner Mutter niedergelegt hat, kann auch nicht genug gerühmt werden, ferner die freilich reichlich ausführlichen Charakterisierungen Allgeyers, Nottebohms und Billroths. Vor allem berührt mich immer sehr sympathisch, wie uns Kalbeck Brahms als Menschen näherzubringen sucht; nicht ohne Rührung liest man von seinem Verhalten gegen seinen Vater, seine Mutter und auch gegen seine Stiefmutter. Sehr wichtig ist der Nachweis, daß die „Rinaldo"-Kantate, trotz ihrer Veröffentlichung unter einer späteren Opuszahl, vor dem „Deutschen Requiem" in der Hauptsache entstanden ist. Dessen Entstehungsgeschichte wird eingehend klargelegt. Es ist nicht auf den Tod der Mutter, wie man lange angenommen hat, komponiert, sondern auf den Schumanns. In dessen Projektenbuch fand Brahms die Eintragung „ein deutsches Requiem". Sie blieb ihm im Gedächtnis haften und trieb ihn an, den von Schumann unterlassenen Versuch zu wagen. Der Scherzo-Sarabanden-Satz der tragischen Symphonie in d-moll blieb, als diese 1857 in das Klavierkonzert verwandelt wurde, weg und fand Verwendung als Totenmarsch im zweiten Teil der 1859 projektierten „Totenkantate". Der Tod der Mutter (1865) war freilich Veranlassung, diese Kantate wieder vorzunehmen; 1866 war das „Deutsche Requiem" vollendet bis auf das 1868 nachkomponierte Sopransolo. — Ungemein reichhaltig sind auch die Mitteilungen Kalbecks über die mancherlei Opernpläne von Brahms, die immer an den Texten scheiterten; besonders im Jahre 1868 dachte er sehr ernstlich daran, aus Gozzi's „König Hirsch" sich eine Oper machen zu



lassen; später erschien ihm Calderon's „Lautes Geheimnis“ in Gozzi's Bearbeitung geeignet. Schon im ersten Bande hatte Kalbeck darauf hingewiesen, daß das Klavierquintett in f-moll die dritte Fassung eines Streichquintetts sei. Jetzt erfahren wir ausführlich, daß dieses Streichquintett vernichtet worden ist, nachdem es in die Sonate für zwei Klaviere verwandelt worden war, und daß dann aus dieser das Klavierquintett gemacht worden ist, in dem die Streicher immer noch einen recht schweren Stand gegen das Klavier haben. Ob sich Brahms wohl über die poetische Deutung, die Kalbeck trotz seiner Feindschaft gegen die Programmusik (vgl. übrigens seine sehr gewundene Rechtfertigung seiner „Poetisierung“ S. 58, A. 1) gefreut haben würde? Ich glaube es nicht; jedenfalls hat Brahms anfänglich gegen den Musikschriftsteller Kalbeck eine gewisse Antipathie gehabt, worüber ja ein authentisches Zeugnis in seinem Briefe an Bernhard Scholz vom März 1880 (Briefwechsel III, S. 222) vorliegt. Bekanntlich hat Brahms auch immer sehr abgewinkt, wenn ihn jemand auf Ähnlichkeiten in seinen Werken mit Stellen von Beethoven u. a. aufmerksam machte. Kalbeck sucht derartige Ähnlichkeiten mit Fleiß zusammen. Merkwürdigerweise hat er dabei übersehen, daß der Anfang der „Mainacht“ (op. 43 No. 2) dem Fis-dur Impromptu op. 36 von Chopin, das Fugenthema der Violoncellsonate op. 38 der 13. Fuga inversa (bzw. der ersten Fuge für zwei Klaviere) aus Bachs „Musikalischem Opfer“ entnommen ist, letzteres vielleicht mit Absicht. Was würde auch Brahms zu Kalbecks Entdeckung einer Tripelfuge in dieser Violoncellsonate gesagt haben? Den reichen Inhalt dieses Bandes hier zu erschöpfen, ist unmöglich. Auf die Fortsetzung kann man in hohem Grade gespannt sein. S. 115 letzte Zeile muß das Datum übrigens natürlich 2. Februar heißen. Wilh. Altmann

149. **Alfr. Chr. Kalischer: Beethovens Sämtliche Briefe.** Kritische Ausgabe mit Erläuterungen. IV. Band. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1908.

Der vorliegende Band umfaßt die Briefe Beethovens aus den Jahren 1819—1823. Das erste Jahr dieser Epoche gestaltete sich trübselig für Beethoven. Der Prozeß um die Vormundschaft für seinen Neffen Karl, in den der Meister damals mit seiner leichtsinnigen Schwägerin, der Mutter des Knaben, verwickelt war, brachte ihm Ärger und Demütigungen, raubte ihm kostbare Arbeitsstunden und verscheuchte oft den inspirierenden Genius von seiner Seite. Der Gang jenes Rechtsstreites läßt sich auf Grund der Eingaben Beethovens an die Behörden und Gerichte, sowie der Briefe an seinen Rechtsbeistand Dr. Bach aufs genaueste verfolgen. All diese, zum Teil sehr umfangreichen Dokumente werden vom Herausgeber beigebracht und vortrefflich erläutert. Mit Recht hat Kalischer auch die Gesuche aufgenommen, die von Beethoven gemeinsam mit seinem Advokaten abgefaßt, von Kopisten geschrieben und von Beethoven nur unterzeichnet sind. Sie dürfen nicht fehlen, weil auch bei ihnen aus gewissen Partieen Beethovens ureigene Sprache hervortönt und auch sie Zeugnis ablegen von Beethovens hoher moralischer Auffassung seines Vormundamtes wie von seiner rührenden Fürsorge und bewundernswerten Opferfreudigkeit für das Wohl seines geliebten Neffen. — Eine zweite große Gruppe von Briefen konzentriert sich um die Herausgabe von Beethovens „Missa solemnis.“ Mit einer ganzen Reihe von Verlegern tritt der Tondichter wegen der Veröffentlichung des eben vollendeten Riesenwerkes in Unterhandlung, um dann für die nächste Zeit ganz von dessen Drucklegung abzusehen. Er faßt den Entschluß, das Werk nur an kunstsinnige Höfe und große Konzertinstitute abzugeben, — und nun beginnt das briefliche Quartiermachen für die Messe von neuem. Fürsten und einflußreiche Personen werden gebeten, die Subskription auf die Messe zu befürworten, — höflich, dringend schreibt Beethoven, aber immer in einer Weise, die des erhabenen Meisters würdig bleibt. So gelingt es ihm endlich nach vieler Mühe, sich einen pekuniären Er-

trag des Werkes zu sichern, der, wenn er auch in keinem Verhältnis zu der epochemachenden Bedeutung der Tondichtung steht, wenigstens einen nicht allzu dürftigen Lohn für die mehrjährige darauf verwendete Arbeit bildet. — In diese beiden dominierenden Briefgruppen sind Schreiben an alte und neue Freunde Beethovens verstreut. Der hohe Schüler des Meisters, Erzherzog Rudolf, das edle Hans Brentano in Frankfurt, der nach England verschlagene Ferdinand Ries, der treue, immer hilfsbereite Amanuensis Anton Schindler, — sie alle erscheinen in lebhaftem Verkehr mit Beethoven. Auch der Bruder Johann wird wiederholt mit Briefen bedacht. Diese bekunden durchweg des Tondichters liebevolle, brüderliche Gesinnung und zeigen die Langmut und Versöhnlichkeit des „Hirnbesitzers" sogar in Fällen, wo sie der „Gutsbesitzer" wohl kaum verdient hatte. Auch eine Anzahl bisher ungedruckter Schreiben Beethovens werden beigebracht, die als neue Belege für bekannte Beziehungen des Meisters ihren Wert besitzen. Reichlich sind in dem Bande musikalische Scherze und Gedenkblätter Beethovens vertreten, die zum Teil in Kanonform abgefaßt sind. Soweit die Kanons vom Herausgeber in offener Form geboten werden, nehmen sie beträchtlichen Raum ein, so besonders der zuerst 1903 in der „Musik" von Kalischer veröffentlichte „Falstafferei"-Kanon auf Beethovens beleibten Freund Schuppanzigh (No. 905), wie auch der Kanon „Edel sei der Mensch, hülfreich und gut" (No. 904). Dieser Kanon wurde von Beethoven Louis Schlösser, dem nachmaligen Darmstädter Hofkapellmeister, dediziert. Dessen Sohn, der in London ansässige Professor Adolph Schlösser, sendet mir eine diesen Kanon betreffende Notiz, und zwar mit Bezugnahme auf meinen Artikel „Beethoven als Epigrammatiker" im 5. Beethoven-Heft der „Musik", in dem ebenfalls jenes Kanons gedacht wird. Er weist darauf hin, daß die erste Fassung des Kanons in No. 22/23 des 12. Jahrganges der „Allgemeinen Musikzeitung" (Mai 1885) in Faksimile wiedergegeben ist. Ein Vergleich dieser ursprünglichen Fassung des Kanons mit der von Beethoven in Druck gegebenen bestätigt die Mitteilung Nohls, nach welcher der Kanon anfangs in Es-dur stand und erst für die Veröffentlichung vom Meister nach E-dur transponiert wurde. Auch ergibt sich, daß Beethoven bei der zweiten Fassung einige kleine Änderungen im Satz angebracht hat. Dr. Hans Volkmann

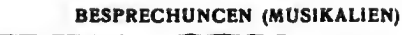
150. **Werdegang und Erlebnisse eines Orchestermusikers.** Von ihm selbst erzählt. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig 1908.

Man wird an Tillier's unsterblichen „Onkel Benjamin" erinnert beim Lesen dieses mit köstlicher Frische geschriebenen Büchleins. Wenn es nur mehr zünftige Schriftsteller halbwegs so verständen, mit wenigen Strichen die Dinge und besonders die einzelnen Menschen so wirklichkeitsecht zu zeichnen! Denn so wirken in der Tat diese Momentbilder, von dem der zwei ersten deutschen Kaiser bis zu dem eines Ludwig Brenner, des gewiß jedem älteren Berliner Musikfreund bekannten Originals, der seiner Unterschrift die Bezeichnungen: „Großkreuz, Kommandeur, Offizier und Ritter" beifügte (und zwar alle vier mit Recht, wie er brieflich dartat). Auch Mannsfeldt, Karl Meyder, Kommissionarat Engel werden in charakteristischen Zügen vorgeführt, ebenso mit ergötzlichster Ausführlichkeit ein in Isar-Athen einst sehr gefürchteter Musikhäuptling, dessen dem Lokalvertrauten leicht zu erratenden Namen der Verfasser taktvoll verschweigt. Er beweist mit dieser kleinen Schrift schlagend, daß der gute Orchestermusiker sich mühevoll und langsam entwickelt, der fesselnde Autobiograph aber geboren wird.

Dr. Max Steinitzer

MUSIKALIEN

151. **Hans Fährmann:** Sechs Charakterstücke für Orgel. op. 40. Verlag: O. Junne, Leipzig.




Diese empfehlenswerten, in der Hauptsache triomäßig gehaltenen, ansprechenden Stücke von romantisch-lyrischem Charakter zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit der Schreibweise Rheinbergers hinsichtlich Melodiebildung und der zuweilen etwas herben Kontrapunktik. Von der Chromatik macht Fährmann zwar reichlicheren Gebrauch als jener, doch ist diese Chromatik im wesentlichen melodischer Natur, und die einmal gewählte Tonart wird meist erkennbar festgehalten.

152. **Richard Fricke:** Fünfzig Choralvorspiele für Orgel. Verlag: Bratfisch, Frankfurt a. O.

An Choralvorspielen ist wahrlich kein Mangel, es erscheint eine Sammlung nach der anderen. Immerhin ist die Zahl der im praktischen Gottesdienst wirklich brauchbaren, schlicht und kurz gehaltenen, dabei doch musikalisch gehaltvollen Vorspiele nicht allzu groß. Die 50 kontrapunktischen Bearbeitungen Frickes machen einen äußerst soliden Eindruck. Sie sind dem Verständnis des naiven Kirchenbesuchers angepaßt, lassen den Cantus firmus (in der Regel im Sopran oder Tenor) klar hervortreten, haben einen sauber gearbeiteten Satz und sind leicht ausführbar, alles Vorzüge, die ihnen nur zur wärmsten Empfehlung für die Kirche und den Unterricht im Seminar dienen können. Es ist kaum eine darunter, das man langweilig oder trocken nennen könnte; die meisten sind fließend geschrieben, frei von chromatischen Grübeleien.

Dr. Ernst Schnorr v. Carolsfeld

153. **Kurt Schindler:** Drei Lieder nach Texten zeitgenössischer Dichter für eine Singstimme und Klavier. op. 8. — Fünf Lieder aus „Alte Weisen" von Gottfried Keller für eine Singstimme mit Klavier. op. 9. — „From a city window", song for a medium voice with piano accompaniment. op. 10. Verlag: G. Schirmer, New York.

Kurt Schindler ist in seinem Wollen und Ringen bewußt deutsch. Entsprechen die vorliegenden Leistungen vorerst noch nicht den leicht erkennbaren Zielen, und ist auch die „Technik" manchmal unzureichend, so ist doch die ganze Art seines Schaffens aus einer künstlerischen Gediegenheit zu erklären, von der, wenn sie sich stetig vervollkommnet, noch vieles Schöne und Originelle erwartet werden darf. Hier Einiges zu seiner Charakterisierung: ein leiser Symbolismus (so in op. 8 No. 3: „und wieder und wieder"), eine starke Intuition (z. B. in der glücklichen Wiedergabe der Worte „es schwammen ihre Glieder in der taghellen Nacht" op. 9 No. 1) und eine Deklamation, die der Kunst zuliebe hie und da barock ist („ihr Hemdlein" im Liede „Das verschlossene Gärtlein"). Die Begleitung erinnert an den „harmonischen" Klavierstil von Brahms. Alles in allem: ein interessanter werdender Mann. Der Druck der Lieder ist vortrefflich.

154. **Kor Kuiler:** „Een Winterdag", Kindercantate. Woorden van Kath. Leopold (deutsche Übersetzung von Henriette Dietz). op. 30. Verlag: A. A. Noske, Middelburg

„Winterlied“ hätten besser fortbleiben sollen. Ein holländischer Beurteiler wird allerdings darüber anders denken.

155. **Emil Renner:** Zwei Lieder. Musikverlag Dr. Heinrich Lewy, München.

Mühe zur Charakterisierung ist nicht zu verkennen und ernstes Streben ist dem Komponisten nicht abzusprechen. Aber unterstreichen heißt noch nicht wahrhaft darstellen, und in Ekstase falsch betonen ist ein schlechtes Mittel, die Leidenschaft zu kennzeichnen.

Arno Nadel

156. **Max Wiese:** Gesänge und Balladen für eine Singstimme mit Klavier. op. 26. Musikverlag Dr. Heinrich Lewy, München.

In seiner Ballade „Die Tänzerin“ offenbart Wiese eine warmblütige Phantasie und lebendiges Tonempfinden. Den dramatisch belebten Erzählerton trifft das interessante Werk vortrefflich, und die reich gefärbte Klavierstimme illustriert die leidenschaftliche Stimmung der Wortdichtung überaus anschaulich. Einen wirksamen Gegensatz zu der erregten Tonsprache der Ballade „Die Tänzerin“ bildet No. 3 aus op. 26: „Drei Raben“ (Gedicht von Stangen). Es steckt in der klangvollen, schönen Komposition viel heimliche Märchenstimmung. In seinem „Harfenmädchen“ schlägt Wiese einen melancholischen, aber in Verzweiflung ausklingenden Ton an, der die Stimmung des Textes klar veranschaulicht. Die Begleitung mit ihren arpeggierten Harfenakkorden bietet eine passende Unterlage zu der Dichtung und Melodie und ist bei aller Einfachheit ungemein wirkungsvoll. Der letzte der vier Gesänge, „Elisabeth“ (von Th. Storm), ist ein großzügig entworfenes, tief empfundenes Stimmungsbild; edel in Melodie, ausdrucksvoll in Harmonie und Rhythmus, konzis gefaßt, reiht es sich Wieses vorgenannten Werken würdig an.

Artur Eccarius-Sieber

157. **Ludwig Hess:** Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavierbegleitung. op. 21. Musikverlag Dr. Heinrich Lewy, München.

Vorliegende Gesänge geben wieder einen starken Beweis von Ludwig Heß' tondichterischer Begabung. Wenn es ihm auch noch nicht immer gelingt, für die verschiedenen seelischen Regungen überzeugenden musikalischen Ausdruck zu finden, so weiß er doch andererseits auch wieder Stimmungen voller Tiefe der Empfindung und charakteristischer Andeutung der Dichtung zu entfalten. Sehr glücklich gelungen sind „An die Nacht“, sowie „Am Turm“. Namentlich dürfte letzteres den mit ausgiebigen Stimmitteln begabten Sopransängerinnen als ein voll lebhaften Schwunges dahinrauschendes Vortragsstück zu empfehlen sein. Auch das Rokoko-Liedlein sei als ein interessantes Stück besonders vermerkt, trotzdem es die zierliche Grazie der Goetheschen Dichtung nicht vollkommen auslöst. In „Schließe mir die Augen beide“ von Theodor Storm hat der Komponist es nicht verstanden, den Zauber der Melodik so zu entfalten, wie ihn diese an und für sich schon wie Musik klingenden Verse bedingen. Ebenso stehen sich in dem „Verlorene Müh'“ Dichtung und Musik allzu gegensätzlich gegenüber. Die Schwierigkeiten der Rhythmik und der Harmonik lassen den Volksliedcharakter viel zu sehr vermissen.

Adolf Göttmann

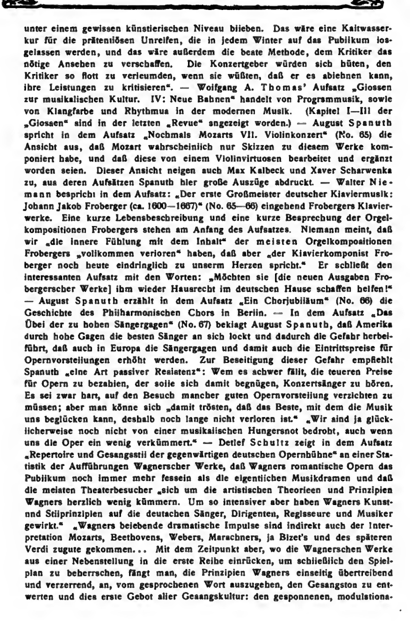
159. **Otto Vrieslander**: Vier Gedichte von Theodor Storm. — Vier Gedichte im Volkston. — Sieben Gedichte von Gottfried Keller. Verlag: D. Rahter, Leipzig.

Wenn man diese Kompositionen zum ersten Male anschaut, kommen sie einem ganz sonderbar vor. Bei näherer Betrachtung ahnt man aber mindestens die Absicht des Tonsetzers, dem offenbar die Schaffung eines ganz neuartigen Liederstils im Sinne liegt. Wie seinerzeit die Dichter Holz und Schlaf auf die festgefügten Rhythmen und Verse verzichten und nur den sogenannten natürlichen Rhythmus der Worte gelten lassen wollten, so scheint Vrieslander an Stelle der in sich geschlossenen Liedweise eine in der Tonalität schwebende Melodie setzen zu wollen. Denn die absonderlichen Sprünge in der Singstimme, sowie der fortwährende Wechsel der Tonarten sind doch offenbar absichtlich und stellen die Ergebnisse eines Systems dar, über dessen Berechtigung man freilich sehr verschiedener Meinung sein kann. Keinesfalls wird man Vrieslanders Schreibweise als volksmäßig gelten lassen, denn das Wesen einer Volksmelodie besteht gerade darin, daß sie sich innerhalb der Grenzen einer Tonart mit wenigen und ganz unauffälligen Ausweichungen bewegt. Die Gesangsstimme ist bei Vrieslanders Liedern ohne Begleitung überhaupt recht belanglos und erhält erst durch die oft überraschenden Harmonieen einen musikalischen Sinn. Aber für die einfachen Texte scheint mir das ganze Kompositionsverfahren Vrieslanders viel zu sehr ausgeklügelt. Man hat meist den Eindruck, als suche er mit Absicht gerade das, was man nicht erwartet, als scheue er sich, zu singen, wie ihm der Schnabel gewachsen. Daß er musikalisch empfindet, beweisen aber seine Vor-, Nach- und Zwischenspiele, die durch ihre aparte Stimmungsmalerei auffallen. Die Lieder sind übrigens für die Singstimme ziemlich schwierig.

160. **Felix Lederer-Prina**: Lieder. Verlag: W. Vobach & Co., Berlin, Leipzig und Wien.

Sechs dieser Lieder, op. 12, bilden eine Reihe, die der Komponist, wie die Notizen am Schlusse beweisen, in kurzer Zeit zu Gedichten von Bierbaum, Grosse und G. Falke geschrieben hat. So ist denn eine Familienähnlichkeit der Lieder leicht erklärlich. Sie bewegen sich in den Grenzen der landläufigen Liederschreibweise, bieten wenig Auffallendes in Ausdruck und Form, nehmen aber durch Knappheit der Konzeption und schlichte Ehrlichkeit für sich ein. Das beste Stück ist meiner Meinung nach das trutzigkraftvolle „Verlassen hab' ich nun Haus und Herd", in dem die häufige Verwendung der harten Triole in Singstimme und Klavier eine sehr charakteristische Wirkung tut. Auch „Unschuld" ist ein hübsches Lied, dessen Wert in der Einfachheit und reinen melodischen Linie liegt. — Der Tonsetzer veröffentlicht im selben Verlag als op. 13 „Das Lied des Todes" für eine Singstimme mit Begleitung einer Geige und des Pianoforte. Das bedeutende Gedicht von Franz Evers ist in seiner Gesamtstimmung sehr glücklich erfaßt und in seinen Einzelheiten mit moderner Kraft ausgestaltet, so daß der Eindruck stark und nachhaltig sein dürfte, wenn Singstimme und Geige sich in künstlerisch vollendeter Weise ergänzen. Die Einführung der Geigenstimme, die ich übrigens bisweilen etwas zu sehr bewegt finde (S. 5, ohne Dämpfer), ist hier nicht Willkür des Komponisten, sondern entspricht dem Wortlaut des Gedichts. F. A. Geißler

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1907, No. 59—68. — In dem Aufsatz „Joseph Joachim ein Phänomen" sagt August Spanuth (No. 59): „Die Nachwelt wird das eigentlich Phänomenale seiner Erscheinung in der Trutzstellung erblicken, die Joachim fünfzig Jahre lang der modernen Musik gegenüber eingenommen hat", und in der „Tatsache, daß die musikalische Welt nicht aufhörte, in ihm einen großen Vortragskünstler zu verehren, trotzdem seine meisten Zuhörer längst in einer ganz andern musikalischen Richtung trieben, als er selbst!" Spanuth wirft die Frage auf: „Wie war es möglich, daß Liszt und Wagner aus den Werken Beethovens Impulse für ihr eigenes Schaffen erhielten, und daß Joachim aus denselben Werken solche Impulse ganz und gar nicht heraushörte?" Er weist darauf hin, daß „neun Zehntel der musikalischen Welt" auf der Seite Wagners und Liszts ständen und daß die schon seit langer Zeit kleine Schar der Gegner der modernen Musik nach Joachims Tode noch mehr zusammenschmelzen werde. Selbst wenn aber die Minorität in diesem Falle das bessere Musikverständnis hätte, so wäre es doch ausgeschlossen, daß der Einfluß Wagners und Liszts auf die Entwicklung der Musik verwischt werden könnte. — Ferdinand Pfohl berichtet in dem Aufsatz „Hamburger Oper" über die Verhältnisse an dieser Bühne; Richard Batka berichtet über „Das Deutsche Theater in Prag" (No. 61). — In dem Aufsatz „Germania non cantat?" (No. 62) wendet sich August Spanuth gegen einige in der New Yorker „New Music-Review" von W. J. Henderson ausgesprochene, stark übertreibende Urteile über Mängel der besonders seit Wagner in Deutschland üblichen Art zu singen. — Max Bruch veröffentlicht seine Rede auf Joachims Tod unter der Überschrift „Gedenkworte bei der Gedächtnisfeier der Königl. Akademischen Hochschule für Musik in Berlin für Joseph Joachim". — In dem Aufsatz „Wer komponierte ‚Mozarts 7. Violinkonzert'?" werden Briefe von Gustav Holländer und Carl Halir abgedruckt, die die Echtheit des Konzertes bezweifeln. Ferner wird mitgeteilt, daß Henri Marteau es abgelehnt habe, das Konzert zu spielen, um nicht etwa den Anschein zu erzeugen, daß er das Werk als eine Schöpfung Mozarts anerkenne. Auch andere Geiger sind nicht von der Echtheit überzeugt. — Der Aufsatz „Komponisten und Gastwirte" von August Spanuth (No. 63) handelt von dem Konflikt der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" mit den Gastwirten und Etablissementsbesitzern. — Ferdinand Pfohl beurteilt in dem Aufsatz „Zumpes ‚Sawitri' im Schweriner Hoftheater" das Textbuch und die Musik dieses Werkes sehr ungünstig, lobt aber die Schweriner Aufführung. — August Spanuth bestreitet in dem Aufsatz „Der kritisierte Kritiker" (No. 64), daß der Kritiker immer wenig gewissenhaft handle, wenn er ein Konzert bespricht, von dem er nur einen Teil gehört hat. Ferner tritt Spanuth der Ansicht entgegen, daß jeder Konzertgeber ein Recht auf öffentliche Besprechung seines Konzertes habe. „Anstatt auf diejenigen zu hören, die nach noch mehr Kritikern und Kritiken schreien, sollten die Kritiker gehalten werden, auch solche Konzerte, die sie besucht haben, einfach totzuschweigen, wenn die Darbietungen



unter einem gewissen künstlerischen Niveau blieben. Das wäre eine Kaltwasserkur für die prätentiösen Unreifen, die in jedem Winter auf das Publikum losgelassen werden, und das wäre außerdem die beste Methode, dem Kritiker das nötige Ansehen zu verschaffen. Die Konzertgeber würden sich hüten, den Kritiker so flott zu verleumden, wenn sie wüßten, daß er es ablehnen kann, ihre Leistungen zu kritisieren". — Wolfgang A. Thomas' Aufsatz „Glossen zur musikalischen Kultur. IV: Neue Bahnen" handelt von Programmusik, sowie von Klangfarbe und Rhythmus in der modernen Musik. (Kapitel I—III der „Glossen" sind in der letzten „Revue" angezeigt worden.) — August Spanuth spricht in dem Aufsatz „Nochmals Mozarts VII. Violinkonzert" (No. 65) die Ansicht aus, daß Mozart wahrscheinlich nur Skizzen zu diesem Werke komponiert habe, und daß diese von einem Violinvirtuosen bearbeitet und ergänzt worden seien. Dieser Ansicht neigen auch Max Kalbeck und Xaver Scharwenka zu, aus deren Aufsätzen Spanuth hier große Auszüge abdruckt. — Walter Niemann bespricht in dem Aufsatz: „Der erste Großmeister deutscher Klaviermusik: Johann Jakob Froberger (ca. 1600—1667)" (No. 65—66) eingehend Frobergers Klavierwerke. Eine kurze Lebensbeschreibung und eine kurze Besprechung der Orgelkompositionen Frobergers stehen am Anfang des Aufsatzes. Niemann meint, daß wir „die innere Fühlung mit dem Inhalt" der meisten Orgelkompositionen Frobergers „vollkommen verloren" haben, daß aber „der Klavierkomponist Froberger noch heute eindringlich zu unserm Herzen spricht." Er schließt den interessanten Aufsatz mit den Worten: „Möchten sie [die neuen Ausgaben Frobergerscher Werke] ihm wieder Hausrecht im deutschen Hause schaffen helfen!" — August Spanuth erzählt in dem Aufsatz „Ein Chorjubiläum" (No. 66) die Geschichte des Philharmonischen Chors in Berlin. — In dem Aufsatz „Das Übel der zu hohen Sängergagen" (No. 67) beklagt August Spanuth, daß Amerika durch hohe Gagen die besten Sänger an sich lockt und dadurch die Gefahr herbeiführt, daß auch in Europa die Sängergagen und damit auch die Eintrittspreise für Opernvorstellungen erhöht werden. Zur Beseitigung dieser Gefahr empfiehlt Spanuth „eine Art passiver Resistenz": Wem es schwer fällt, die teueren Preise für Opern zu bezahlen, der solle sich damit begnügen, Konzertsänger zu hören. Es sei zwar hart, auf den Besuch mancher guten Opernvorstellung verzichten zu müssen; aber man könne sich „damit trösten, daß das Beste, mit dem die Musik uns beglücken kann, deshalb noch lange nicht verloren ist." „Wir sind ja glücklicherweise noch nicht von einer musikalischen Hungersnot bedroht, auch wenn uns die Oper ein wenig verkümmert." — Detlef Schultz zeigt in dem Aufsatz „Repertoire und Gesangsstil der gegenwärtigen deutschen Opernbühne" an einer Statistik der Aufführungen Wagnerscher Werke, daß Wagners romantische Opern das Publikum noch immer mehr fesseln als die eigentlichen Musikdramen und daß die meisten Theaterbesucher „sich um die artistischen Theorieen und Prinzipien Wagners herzlich wenig kümmern. Um so intensiver aber haben Wagners Kunst- und Stilprinzipien auf die deutschen Sänger, Dirigenten, Regisseure und Musiker gewirkt." „Wagners belebende dramatische Impulse sind indirekt auch der Interpretation Mozarts, Beethovens, Webers, Marschners, ja Bizet's und des späteren Verdi zugute gekommen... Mit dem Zeitpunkt aber, wo die Wagnerschen Werke aus einer Nebenstellung in die erste Reihe einrücken, um schließlich den Spielplan zu beherrschen, fängt man, die Prinzipien Wagners einseitig übertreibend und verzerrend, an, vom gesprochenen Wort auszugehen, den Gesangston zu entwerten und dies erste Gebot aller Gesangskultur: den gesponnenen, modulations-



und farbungsfähigen Ton zu vernachlässigen. Es zeigt sich, daß die Diktatur des heutigen Wagnergesanges zu ebenso schlimmer Einseitigkeit führt wie früher die einseitige Herrschaft der Schönsänger und Kehlvirtuosen... Dem deutschen Wagnertheater der Gegenwart fehlt es nicht an geistvollen Darstellern, hervorragenden Kapellmeistern, Regisseuren und Musikern, aber an guten Sängern. Die Gesangspädagogik und Gesangskritik, der das Wesen des echten Gesangstones in seiner unersetzlichen, grundlegenden Bedeutung für die Oper aufgegangen ist, hat hier noch eine Mission zu erfüllen." — August Spanuth wirft in dem Aufsatz „Zukunftsmusik?" einen Rückblick auf das Jahr 1907, in dem viel gegen die moderne Musik protestiert wurde, die „große Menge der Musikgenießenden" aber ein immer „stärkeres Hinneigen zu der Art der Modernen", andererseits aber auch einen „starken ungeheuchelten Appetit auf alte Musik" zeigte. Dann bespricht Spanuth Busoni's „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst".

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart) 1908, No. 11—13. — In dem Aufsatz „Degeneration und Regeneration" (No. 11), einer Antwort auf den in der „Revue" des Heftes 14 unserer Zeitschrift angezeigten Aufsatz von Max Reger, bedauert Ferdinand Scherber die zuweilen gehende „Konfraternität der Musikschriftsteller und der ‚modernen' Komponisten". „Es fehlt heutzutage vor allem an einer lebensfähigen, kräftigen Opposition, die Auswüchse, künstlerische Übergriffe, artistische Despotieen zu paralysieren vermöchte." Als das „schwerwiegendste Übel" betrachtet es Scherber, daß die modernen Musiker „das Gelübde der Enthaltsamkeit von allem Leichtverständlichen, der Armut aller sangbaren Melodie und des strengsten Gehorsams gegen den modernen musikalischen Zopf ablegten" und infolgedessen dem Volke ganz fremd blieben. „Die Musik ist auf dem besten, oder vielmehr schlechtesten Wege, ihre allgemeine kulturelle Mission, die sie mit jahrhundertelanger Zähigkeit erobert, in wenig Jahren zu verlieren. Sie macht sich zu einem geistreichen Spiel für die Fachgenossen, zur Freude für wenige. Sie hat das Volk in die Variétés getrieben, sie hat das musikalische Singspielhallen-Kartell schaffen helfen, sie läßt dem Volke, das heute im aufreibenden Kampfe ums Dasein mehr als je nach dem musikalischen Wunderquell dürstet, der über die Not des Tages so süß, so herrlich hinweghilft, der den Jammer stillt, die Verzweiflung lindert, — sie läßt dem Volke landläufigen Operettenmischmasch, mit allen Bakterien der künstlerischen Gemeinheit versetzte Gassenhauerkost verabreichen . . . Und wenn die moderne Musik mit ihrer bewundernswürdigen Technik alle Schulden, die sie angehäuft, wird tilgen können, diese Riesenschuld der Verachtung des Volkes wird sie damit niemals zahlen können und daran wird sie eines Tages bankerott werden. Der an den Größenwahn des Sonnenkönigs erinnernde Wahlspruch: ‚L'art pour l'art' wird den Weg des ‚L'état c'est moi' nehmen. Das technische Prachtschloß der Tonkunst muß erstürmt werden, die Musik muß heraus auf jenen Platz, der ihr gebührt, und alle, die reinen Herzens sind, erfreuen . . . Mit Richard Wagner scheint der letzte volkstümliche Komponist gestorben. Wie Bernhard Shaw richtig bemerkt, ist Wagner Abschluß einer Periode der Entwicklung, die ungefähr von Weber beginnt, und nicht etwa der Anfang einer neuen." Max Reger habe vergessen, in seinem Aufsatz zu erwähnen, daß neben Strauß, Mahler und Reger, deren Werke jetzt auch in den „reaktionärsten Städten" oft aufgeführt werden, es viele bedeutende moderne Komponisten gibt, die sich vergebens bemühen, ihre Werke zur Aufführung zu bringen. „An diesem Jammer" habe „die ‚Moderne' nichts geändert, nichts gebessert". Beachtenswert ist Scherbers Hinweis darauf, daß nicht nur die Musikschriftsteller, sondern auch



die schaffenden Musiker oft die neuen Werke eines ihnen noch nicht vertrauten Komponisten sehr verständnislos beurteilt haben. Scherber widerspricht auch der Behauptung, daß die großen musikalischen Genies viel unter der Verständnislosigkeit der Musikkritiker gelitten hätten, und meint, daß auch „beim großen Publikum fast alle großen Geister der Musik in ihrer Bedeutung erkannt oder zumindest gefühlt wurden, nicht immer von ihren Fachgenossen". — Paul Ertel veröffentlicht eine kurze Biographie Busoni's („Ferruccio Busoni"). — Bruno Weigls Aufsatz „Eine Studie zur Geschichte der finnischen Musik" (No. 12) bespricht kurz die Werke von Frederik Pacius, Richard Faltin, Martin Wegelius, Robert Kajanus, Armas Järnefelt, Ernst Mielck, Jean Sibelius, Erkki Melartin, Oskar Merikanto, Karl Flodin und einigen anderen Musikern. Am ausführlichsten handelt der Aufsatz von Pacius (1809—91) und Jean Sibelius (geb. 1865). — Alfred Schüz begründet in dem Aufsatz „Das Tempo" eingehend die Ansicht, daß die Komponisten „das von ihnen gewünschte Tempo genau angeben" sollten, und bespricht dann einige Metronome. — Zum 100. Geburtstage Maria Malibran-Garcia's beschreibt Adolph Kohut das Leben der Sängerin („Maria Felicita Malibran"). — L. Andro veröffentlicht den kurzen Aufsatz „Pauline Lucca †". — Vincenz Reifner erläutert eingehend „Max Regers Opus 100" (No. 13 und 14). — A. Eccarius-Sieber bespricht in dem Aufsatz „Alte, köstliche Quartette für die Pflege der Kunst in Haus und Salon" (No. 13) kurz einige Quartette von Dittersdorf, Mozart und Boccherini. — O. K. rezensiert sehr ausführlich und sehr lobend „Die erste deutsche Grieg-Biographie: Edvard Grieg von Henry T. Finck. Deutsch von Arthur Laser". — „Im Namen der Kunst!" protestiert O. K. gegen die vom Allgemeinen Deutschen Musikverein durch sein Verhalten gegenüber dem Münchener Ausstellungs-Komitee ausgedrückten Ansichten vom Verhältnis der Orchestermusiker zum Dirigenten. K. erkennt die Notwendigkeit einer Besserung der sozialen Lage der Musiker und die Berechtigung der „organisierten Selbsthilfe der Musiker" an. Aber er meint: „Die Frage in rein sozialem Sinne zu lösen, ist in diesem (nämlich dem Münchener) Falle unmöglich. . . . Gesetzt den Fall, das Tonkünstler-Orchester hätte erklärt, für das bisherige Honorar könne es den, sicher anstrengenden und verantwortungsvollen Dienst in der Ausstellung nicht übernehmen, so wäre ohne Zweifel eine Einigung zustande gekommen. Denn selbst wenn die Leitung nicht hätte nachgeben wollen, hätte sie in diesem Falle müssen. Aber wenn das Orchester kommt und sagt, die und die Bläser dürfen nicht entlassen werden, trotzdem die Dirigenten erklärt haben, sie nicht brauchen zu können, überhaupt darf nur unser Orchester, und zwar in der und der Stärke, engagiert werden, sonst verhängen wir die Sperre, so ist das keine künstlerische Angelegenheit mehr. · Und dann lieber gar nicht! Es ist eben ein tatsächlicher Unterschied zwischen künstlerischen und bürgerlichen Berufen vorhanden." — In dem Aufsatz „Vom Singen. Aus der Schule geplaudert" von Josef Lewinsky werden närrische Übungen verspottet, die einige Gesangslehrer ihre Schüler machen lassen.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin) 1908, No. 14—18. — Richard Batka bespricht unter der Überschrift „Richard Wagner und Minna" (No. 14) die soeben herausgegebenen Briefe Wagners an seine erste Frau. — Felix Wilfferodt betrachtet „Schatten- und Lichtseiten unseres Konzertlebens". Zu den Schattenseiten zählt er besonders die „Überproduktion auf dem Gebiete der ausübenden Musik", die dazu geführt habe, daß manche begabte Musiker, die nicht kräftig die Reklametrommel rühren, unbeachtet bleiben. Die Überproduktion habe aber nicht




zur Verflachung der Musikpflege geführt. Im Gegenteil, das „heißere Ringen um Anerkennung" sei „dem künstlerischen Ernst förderlich gewesen". Das „bloße Virtuosentum" der Solisten herrscht in den Konzerten heute nicht mehr in dem Maße vor wie früher. Dem sogenannten „Pultvirtuosentum" sei es zu verdanken, daß wir heute „die erhabensten Werke" der Tonkunst öfter als früher zu hören bekommen. Schwer aufführbare Werke, ältere wie moderne, würden in unserer Zeit öfter zu Gehör gebracht. — Richard Hähn beleuchtet auch in dieser Zeitschrift das Verhalten der Stadt Düsseldorf gegen ihren Musikdirektor Buths („Der Fall Buths"; vergleiche Hähns Aufsatz in unserer Zeitschrift, Heft 15). — Karl Vogt bespricht in dem Aufsatz „Neue Bühnenkunst" (No. 15) ausführlich Adolphe Appia's Werk „Die Musik und die Inszenierung", das er „grundlegend für jede Theaterreform" nennt. — C. Voelcker berichtet in dem Aufsatz „Das Theodor Thomas-Orchester in Chicago" sehr lobend über die Leistungen Thomas'. — Paul Schwers veröffentlicht einen kurzen Nachruf auf Sucher („Josef Sucher †"). — Rudolf Fiege stellt Joh. Stamitz und Georg Matthias Monn als „Vorläufer der Wiener Klassiker" (No. 16) dar. Der Verfasser bestreitet, daß man Stamitz den „Vater der klassischen Symphonie" nennen dürfe; er nennt Monn „den bedeutendsten unter den Vorklassikern". — Im dritten Kapitel seiner „Kleinen Studien zur Operndarstellung" spricht L. Andro über „Das ‚junge Mädchen' auf der Bühne". Er meint, daß heute nicht „die großen dramatischen Rollen . . . die schlechteste Darstellung erfahren"; viel schlechter würden die Rollen der jungen Mädchen gespielt. Den heutigen Sängerinnen falle nicht ein, „daß man auch eine einfache Natur sehr stark, sehr wahr, sehr unmittelbar gestalten kann". Meist würden die jungen Mädchen ganz „schablonenmäßig", ohne „persönliche Züge" dargestellt.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1908, No. 14—18. — Siegmund von Hausegger ermahnt in dem Aufsatz „Der Allgemeine Deutsche Musikerverband auf Irrwegen" (No. 14) den genannten Verband, nicht dadurch, daß er jedem seiner Mitglieder, unbekümmert um seine Tüchtigkeit, das gleiche Recht auf Anstellung einräumt, die Kunst zu schädigen und nicht zwischen Orchestermusiker und Dirigenten einen Keil zu treiben. „Unter allen Umständen ist zu fordern, daß vor der Kunst mit Demonstrationen sozialer Art Halt gemacht werde." — Richard Batka veröffentlicht auch hier eine Reihe von Aufsätzen unter der Gesamtüberschrift „Wagner in Prag". — Erich Kloß bespricht sehr ausführlich „Richard Wagners Briefe an seine erste Gattin". — Unter der Überschrift „Kaimorchester, Ausstellung München 1908 und Allg. Deutsch. Musikerverband" (No. 15) wird ein Brief abgedruckt, in dem das Präsidium des genannten Verbandes und die Redaktion der Deutschen Musiker-Zeitung bestreiten, daß sie bei ihrem Eintreten für das ehemalige Kaimorchester „irgendwelche sozialistische Gesichtspunkte in Betracht gezogen" hätten. S. von Hausegger bemerkt in einer Nachschrift, daß die vom Verband in diesem Fall betätigten Anschauungen tatsächlich „die allerengste Verwandtschaft mit den sozialdemokratischen" zeigten. — „Zu Ferdinand Thieriots 70. Geburtstag" veröffentlicht Emil Krause eine kurze Beschreibung des Lebens und Schaffens des Jubilars. — Roderich von Mojsisovics veröffentlicht den kurzen Aufsatz „Erich Wolf Degner. Zu seinem 50. Geburtstage". — Fritz Erckmann berichtet in dem Aufsatz „Frühlingslieder und Tänze" (No. 15—18) über alte Volkslieder und Frühlingsbräuche. — Roderich von Mojsisovics bespricht in dem Aufsatz „Ein Autographenschatz" (No. 16) den neuen Autographen-Katalog der Firma C. G. Boerner in Leipzig. Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

AUGSBURG: Einige Neueinstudierungen belebten vorübergehend das Repertoire der Oper in der zweiten Hälfte der Saison. Bei Webers „Oberon“ war diese Liebesmüh’ ziemlich vergeblich, hingegen fiel sie bei Wagners trotz mancher überkommenen Banalitäten noch immer dramatisch wirksamer Oper „Rienzi“ auf fruchtbaren Boden. Des Meisters 25. Todestag wurde übrigens in dankenswerter Weise durch eine im ganzen wohlgelungene Aufführung von „Tristan und Isolde“ ernst und würdig gefeiert. Frau Burk-Berger gastierte dabei mit vielem Erfolg als imponierende Isolde, die sehr begabte Lisbeth Ulbrig als Brangäne. Diesen Münchener Gästen stand Ernst Brandenberger als Tristan intensiv wirkend zur Seite. Des glänzenden Erfolges der genialen Frau Preuse-Matzenauer als Brünnhilde in der „Walküre“ sei hier ebenfalls gedacht. — D’Albert’s „Tiefland“ erzielte bei ungeschwächter Anziehungskraft zwölf Aufführungen. Anfangs Februar dirigierte der Komponist sein Werk selbst und wurde bei dieser Gelegenheit gebührend gefeiert. Physiognomische Beobachtungen ließen erkennen, daß der Gefeierte mit der Aufführung und dem Publikum zufrieden war. — Der Schluß der Saison stand unter dem Zeichen der hier noch üblichen Benefizvorstellungen, die in den meisten Fällen gleichzeitig Verabschiedungen der ersten Kräfte der Oper bedeuteten und zu herzlichen Sympathiekundgebungen Anlaß gaben. Die talentvollen Damen Elisabeth Fehry, Helene Zeiller, Martha Bommer und der Heldentenor Brandenberger können eines guten Andenkens sicher sein. Zu des letzteren Benefiz kam neueinstudiert noch Méhul’s „Joseph“ heraus, der trotz seines ehrwürdigen Alters von 101 Jahren durch ernste Haltung fesselte und als Schlußvorstellung der regulären Saison wiederholt werden konnte. — Welchen Ersatz wir in nächster Saison für die heuer abgehenden Kräfte erhalten, das wissen die Götter; einstweilen ist die Zukunft noch sehr verschleiert, und die Aussichten sind nach den bisherigen Engagementsgastspielen wenig hoffnungsvoll. Dankenswerter Weise hat die Stadtverwaltung eine Verstärkung des Orchesters genehmigt; damit wäre die Möglichkeit angebahnt, es in Zukunft auch in ausgiebiger Weise zu Orchesterkonzerten heranzuziehen.

Otto Hollenberg

BERLIN: Königliches Opernhaus. Als letzte Novität des Winters ging E. N. von Reznicek’s komische Oper „Donna Diana“ in Szene. Weshalb an leitender Stelle so wenig Wert auf sie gelegt wurde, daß man sie an das Ende der Saison verschob, ist eigentlich nicht recht ersichtlich; denn anderwärts hatte „Donna Diana“ durchaus gefallen. War es doch gerade dieses Werk gewesen, das Reznicek’s Namen weiteren Kreisen bekannt gemacht hatte. Freilich ist das zehn Jahre und länger her, und der Geschmack ändert sich. Aber wenn jetzt die Oper in Berlin nur einen Achtungserfolg erlebte, so beweist das wiederum nichts gegen ihre künstlerischen Qualitäten, weil die Aufführung nicht den Anforderungen entsprach, die der Komponist für eine gerechte Würdigung seines Werkes hätte stellen dürfen. Reznicek hat es für Berlin einer Umarbeitung unterzogen. Er mag da (ich kenne die erste Fassung nicht) manches verbessert haben; eine einwandsfreie dramatische Schöpfung konnte er nicht daraus machen. Der älteren Generation ist das Lustspiel des Moreto, das der Oper zugrunde liegt, noch gut bekannt. Im Mittelpunkt der Handlung ein Frauencharakter, ähnlich dem widerspenstigen Käthchen Shakespeare’s. Hochmütig, kaltsinnig, der Liebe und ihrem Werben verschlossen, und doch im Innersten eine impulsive Natur. Der Besonnenheit ihres Freiers und den Ränken des lebensklugen Perin gelingt es, das stolze Herz zu überlisten und es schließlich doch in den Netzen der Liebe zu fangen. Nirgends sonderlich spannende oder auch nur szenisch wirksame Situationen; nirgends starke seelische Akzente, überall nur ein geistreiches Spiel mit Empfindungen wie mit Worten. Was den Wert und Reiz der Dichtung ausmacht, entzog sich so ziemlich der musikalischen Darstellung. Mit diesen dialektischen Künsten, dieser psychologischen Analyse in Worten konnte der Komponist nicht viel anfangen. Reznicek half sich in naiver, in diesem Falle glücklicher Weise, indem er frisch darauflos komponierte, sich bald an das allgemein Lustspielmäßige der Handlung hielt, bald an das nationale Kolorit ihres Milieus, zu dessen Schilderung ihm spanische Originalthemen und Rhythmen dienten, bald an opernhafte Zutaten, wie Chöre, Ballette und das etwas allzu effektsüchtige instrumentale Zwischenspiel. So konnte zwar kein dramatisches Ganzes entstehen, immerhin aber eine Partitur, die in der prickelnden Ouvertüre, den sich natürlich gebenden liedartigen Gebilden, vor allem aber in den lebendig fließenden, lustigen und farbigen Ensemblesätzen, mit das Frischeste und Beste enthält, was wir von Reznicek besitzen. Aufgabe der Sänger wäre es gewesen, an die dichterische Vorlage anzuknüpfen und durch ihre Darstellung zu geben, was die Musik in dramatischer Hinsicht schuldig blieb. Nur Herr Hoffmann, der einen munteren Perin auf die Bühne stellte, hatte die Aufgabe erkannt. Leider war es gerade die Darstellerin der Hauptrolle, Frances Rose, die das wenigste Verständnis dafür zeigte. Sie war weder gesanglich noch schauspielerisch eine Donna Diana, und in ihrem Munde ging das Wort, das hier so wichtig ist, rettungslos verloren. Gegenüber solchen Leistungen muß es auch den Vorurteilslosen bedenklich machen, wenn eine deutsche Hofoper nicht weniger als fünf Amerikaner in ersten Rollen beschäftigt. Die Wirkungsfähigkeit des Sängers hängt doch zu eng mit seiner Herrschaft über die Sprache zusammen, und so manches Mal ist die Langweiligkeit unserer Opernaufführungen auf das fremdsprachliche Element zurückzuführen. Die übrigen Mitwirkenden, unter denen Herr Kirchhoff (Don Cesar) und Frl. Easton (Fioretta) als die besten zu nennen, taten ihre Schuldigkeit, ohne den Eindruck der Vorstellung wesentlich zu steigern. Dazu kam, daß die Inszenierung nicht gerade auf den intimen Ton der Dichtung abgestimmt war, was sich schon in den mehr bunten als geschmackvollen Dekorationen aussprach. Das vom Komponisten ohnehin nicht immer diskret behandelte Orchester lärmte mehr, als den Stimmen und dem Verständnis des Textes zuträglich war. Sonst zeugte die musikalische Wiedergabe unter

Edmund v. Strauß von sorgfältiger Vorbereitung und war in den Ensembles von einer temperamentvoll anfeuernden Auffassung getragen.

In der Komischen Oper hat Ruth St. Dénis ein ornamentos, auf den Monat Mai berechnetes Gastspiel begonnen. Sie führt ihre Tänze, zu denen sie diesmal acht singende und auf nationalen Instrumenten begleitende Indier mitgebracht hat, nach Schluß der Opernvorstellungen vor, wodurch die Ausdehnung des in einem immerhin etwas monotonen Genre Gebotenen als reichlich lang empfunden wird. Am ersten Abend ging Smetana's „Verkaufte Braut“ voraus, die neben der zierlichen Marie der Artôt und dem prächtigen Kezal Mantlers jetzt in Herrn Pfann einen seinem Vorgänger Naval zwar nicht ebenbürtigen, aber stimmlich wie darstellerisch recht frischen und liebenswürdigen Hans erhalten hat. Die indische Tänzerin brachte einiges Neue. So die Szene einer Büßerin im Tempelhaine, in der ihre eminente Ausdrucksfähigkeit geradezu ergreifend wirkte. Die Schönheit und Geschmeidigkeit ihres ebenmäßigen Körpers, die vollendete Sicherheit und Anmut ihrer Technik verfehlten, im Verein mit dem Exotischen in Kleidung und Charakter der Darbietungen, auch diesmal nicht, ihren Reiz auf die für solche durchaus eigenartige Tonkunst empfänglichen Zuschauer auszuüben. — Als letzte Neuheit der laufenden Spielzeit brachte die Bühne des Herrn Gregor Emilio Pizzi's lyrisches Drama „Rosalba“ mit freundlichem Erfolge zur Aufführung. Der gespendete Beifall galt indessen wohl mehr den guten Leistungen der Ausführenden als dem Werke selbst, das sich als ein ziemlich schwacher Abkömmling des neuitalienischen Musikdramas herausstellte. Möglich, daß andere Arbeiten Pizzi's mehr Individualität und Erfindung aufweisen. Luigi Illica, der Textdichter, hatte dem Komponisten in seinem (von Ludwig Hartmann verdeutschten) Buche einen nicht einmal undankbaren Stoff geboten. Zwei italienische Dichter-Musiker sind da gegenübergestellt: der preisgekrönte Venezianer Firmiani in seinem Ruhmes- und Liebesglück und der heruntergekommene Römer Colonna, dem die Reize des Weibes um Ansehen, Gesundheit und Selbstbewußtsein gebracht haben. Die Muse des einen und der Dämon des anderen sind beide dasselbe Weib: die schöne Sängerin Rosalba. Der Zufall führt den zum Trunkenbold herabgesunkenen Poeten in das Haus des glücklichen Rivalen, vor dem nun Rosalba entlarvt wird, gerade als sie hoffen darf, sich durch die reine und ehrliche Liebe zu einem Manne rehabilitieren zu können. Diese Handlung ist nicht ohne lyrische Stimmungen und dramatische Effekte und so knapp gefaßt, wie sie der Musiker brauchen kann, wenn auch die Mache etwas sorglos, die Charaktere etwas grobliniig gezeichnet, der Dialog mitunter gar zu naiv erscheinen. Das Ärgerliche ist der sentimental-verlogene Schluß, an dem wir Firmiani, der an Rosalba's Unschuld glaubte, in betäubendem Blumenduft sterben sehen, worauf Rosalba, ganz im Stile der italienischen Veristenopern, zum Dolche greift. Diese Vorgänge und Personen zu charakterisieren, fehlte es Pizzi an bildnerischer Kraft; auch rein musikalisch weiß er uns weder durch seine Technik, noch durch seine Erfindung zu interessieren. Er hat eine mehr lyrische als dramatische, ganz wohlklingende Musik geschrieben, die sich auf Schritt und Tritt in den Gleisen der jungitalienischen Meister bewegt und mit den nun schon verbrauchten Mitteln (die unleidliche Verdoppelung der Singstimme im Orchester ist bis zum Überdruß verwendet) ihre Zeit verpaßt hat. Für die Wiedergabe setzten alle an der Aufführung Beteiligten ihre besten Kräfte ein. Nadolowitsch entfaltete als Firmiani seinen Tenor (er sollte nur nicht durch zu offenes Singen sein Piano beeinträchtigen) mit besserem Gelingen als je und ließ fast über das Unzureichende seiner schauspielerischen Begabung, das ihn zu Übertreibungen verleitet, hinwegsehen. Egenieff wußte als Sänger und Darsteller seinen Colonna nachdrücklich zur Geltung zu bringen; vor allem aber wirkte Lola Artôt de Padilla in der Titelrolle mit dem Liebreiz ihrer Stimme und Persönlichkeit. Mit der, auch dekorativ sehr hübschen Inszenierung hatte sich Herr Morris, mit der musikalischen Einstudierung und Leitung Kapellmeister Rumpel um die Darstellung des Werkes verdient gemacht. Am Schluß konnte der Komponist mehrmals dankend auf der Bühne erscheinen. Dr. Leopold Schmidt

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater befand sich in einer wenig beneidenswerten Lage: der lyrische und der Heldentenor waren während des ganzen März und die beiden Baritonisten zeitweise krank; Opernvorstellungen kamen also nur unter den größten Schwierigkeiten mit Hilfe auswärtiger Kräfte zustande. Von diesen verdienen Frida Hempel-Berlin als Titelheldin von „Lucia von Lammermoor“ und „Traviata“, sowie Frau Preuse-Matzenauer-München als Brünnhilde („Walküre“) und Carmen besondere Erwähnung. Als Retter in der Not erschienen zwei junge lyrische Tenöre, geborne Braunschweiger: die Herren Bültemann-Plauen und Hochheim-Barmen, ferner die Baritonisten Bischoff-Hannover und Fränkel-Magdeburg. Neuheiten oder neueinstudierte Werke waren unter diesen Verhältnissen ausgeschlossen.

Ernst Stier

BUDAPEST: Die künstlerischen Kräfte unserer Oper sind derzeit zum Teil gebunden. Es gilt, Goldmarks „Wintermärchen“ mit größter Vollendung herauszubringen, und die Anwesenheit des greisen Meisters veranlaßt alle Mitwirkenden zur äußersten Anspannung von Talent und Ambition. Inzwischen sorgt die Direktion durch Heranziehung interessanter Gäste für die Belebung des Repertoires. Man begrüßte abermals die geniale Valborg Svärdström als Gretchen und Mignon, erfreute sich an den prächtigen Gestaltungen Orelios in den Titelpartieen von „Hamlet“ und „Rigoletto“ und bewunderte mit enthusiastischer Begeisterung Fritz Feinhals, der an sieben Abenden den Hans Sachs, Holländer und Don Juan in italienischer Sprache sang. Interessant ist der Umstand, daß sich aus Anlaß des Gastspiels Feinhals' ein chauvinistisches ungarisches Blatt zu dem Wunsche verstieg, daß die engherzige Bestimmung, wonach an unserem Operntheater in jeder europäischen Sprache, nur nicht in der deutschen, gesungen werden darf, bei Gastspielen allererster deutscher Künstler doch aufgehoben

werden möchte. Direktor Mészáros, der emsig bemüht ist, zwischen der ungarischen Hofbühne und den großen deutschen Opernbühnen künstlerisch engere Beziehungen herzustellen, steht dieser Eventualität sympathisch gegenüber. Man kann also ein rotweißgrüner Politiker und doch ein Europäer sein. Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Trotz der vorgerückten Jahreszeit brachte die Hofoper noch zwei Neuheiten heraus, von denen der Einakter „Frühlingsnacht“ von dem in Dresden lebenden norwegischen Komponisten Gerhard Schjelderup seine Uraufführung erlebte. Die Handlung schildert den Liebestod eines jungen Paares in der Lenznacht, die der erzwungenen Hochzeit der Heldin Linda vorausgeht. Der Komponist nennt sein Werk, dessen sprachlich nicht einwandfreien Text er selbst geschaffen hat, „lyrisches Drama“, eine Bezeichnung, die ihre Berechtigung hat. Denn trotz des tragischen Ausgangs kommt es dem Komponisten weit weniger auf dramatische Wirkungen als auf die Erzielung und Vertiefung jener Stimmung an, in der wir das Ganze wie eine Erzählung von Liebe und Liebesleid an uns vorüberziehen lassen. Demgemäß sind die Gesangsstimmen derart deklamatorisch behandelt, daß man beinahe von einem fortgesetzten Parlando sprechen kann. Der Schwerpunkt liegt durchaus im Orchester, das der Komponist mit Virtuosität handhabt, ohne in laute Ausbrüche oder landläufige Instrumentationskunststücke zu verfallen. Es ist mehr als bloße Stimmung, es sind starke Gefühlswerte, die uns aus Schjelderup's feiner, aparter, individueller Musik entgegenklingen, so daß man sich trotz fühlbarer Längen und starker Unwahrscheinlichkeiten der Handlung (die Heldin lebt mit dem tödlichen Gift im Leibe noch so lange, bis sie eine umfangreiche Liebesszene glücklich beendet hat, und ihr Geliebter steht, nachdem er sich den tödlichen Dolchstoß versetzt hat, noch einige Minuten aufrecht!) doch gern dem eigenartigen Zauber des traumschönen Werkes überläßt. Da Schuch die musikalische Leitung selbst übernommen hatte, die Inszenierung sehr stimmungsvoll war und vor allem Frau Nast als Linda alle ihre gesanglichen und darstellerischen Vorzüge für die Aufgabe einsetzte, so kam mit den Damen Bender-Schäfer, Eibenschütz und Keldorfer, sowie den Herren Sembach und Rains eine Aufführung zustande, die der Neuheit zu einem sehr freundlichen Erfolge verhalf. Der Komponist wurde mehrfach gerufen. — Ganz dem leichten Genre gehört der sodann gegebene Einakter „Zierpuppen“ von Anselm Götzl an, dessen Text von Richard Batka geschickt nach Molière's bekanntem Lustspiel „Les précieuses ridicules“ bearbeitet ist. Durch die Umänderung des Schlusses ist allerdings aus der im innersten Grunde recht ernsthaften Sittenkomödie des französischen Dichters eine derbe Operette geworden, zumal da Arien, Duette usw. ganz nach alter Manier miteinander abwechseln. Auch die Musik ist so weit von alledem entfernt, was modern ist, daß man dem Stücke die Bezeichnung „musikalisches Lustspiel“ keineswegs zuerkennen kann. Aber die Handlung ist amüsant, und die Musik trotz ihrer oft geradezu auffallenden Einfachheit in Harmonik, Rhythmik und Charakterisierung doch unterhaltend und liebenswürdig, so daß bei vorzüglicher Aufführung, die allerdings das Grotesk-Operettenhafte noch unterstrich, unter Herrn Hagens Leitung ein sehr starker Erfolg zustande kam, an dem die Damen Wedekind und v. d. Osten, sowie die Herren Rüdiger, Nebuschka, Grosch, Plaschke und Puttlitz volle Anteile hatten. Auch nach dieser Neuheit konnte der Komponist zahlreichen Hervorrufen Folge leisten. F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Viel Interesse brachte man dem Gastspiele der lyrisch-dramatischen Tänzerin Rita Sacchetto entgegen, die die Fenella in Auber's „Die Stumme von Portici“ ebenso temperamentvoll wie eindringlich verkörperte. Dann hielt sich Eugen d'Albert's „Tiefland“ nach der glänzend inszenierten, bestgelungenen Premiere in der Gunst der Theaterfreunde. Auch erzielte Heinrich Zöllners „Die versunkene Glocke“ in ebenfalls guter Besetzung einige volle Häuser. Neu einstudiert wurde ferner „Tristan und Isolde“. Dabei führte Dr. Otto Neitzel gastspielsweise die Regie und verstand es, auf die plastische Gestaltung der Handlung, die sachgemäße Behandlung des Sprechgesanges, auf den innigeren Kontakt zwischen Geste und Pose mit Wort und Ton günstig einzuwirken; auch der stimmungstützenden Beleuchtung wendete er viel Sorgfalt zu. Die Besetzung mit Neubauer (Tristan), Josefine von Hübbenet (Isolde), Anna Kettner (Brangäne), Waschow (Kurwenal) bot manches Gute. A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Der gelungene Verlauf des Wagnerzyklus, insbesondere des „Ring“, ehrte die Direktion Otte um so mehr, als in ihm, ausgenommen „Rheingold“ und „Walküre“ mit Else Breuer (München) als Freia und Sieglinde und Clarence Whitehill (Köln) als Wotan, mit dem eigenen Künstlermaterial unserer Bühne operiert wurde. Die verdiente Leiterin der de Sauset-Künstlerabende, die jetzt unter dem Namen Marie Déjoie zur Bühne übergegangen ist, gab als Senta und Santuzza Proben ihrer Kunst, die von außerordentlichem Fleiß und unverkennbarem Talent zeugten. Eva von der Osten (Dresden) gab eine ebenso überzeugende wie feingehaltene Carmen. Als ein zu den besten Hoffnungen berechtigender Novize sang Gotthold Rether den Lyonel auf Engagement. Im übrigen brachte der Spielplan noch „Hoffmanns Erzählungen“ in der Originaleinrichtung, „Figaros Hochzeit“ mit einer relativ guten Susanne (Else Thornsvard), aber einem weniger mozartischen gräflichen Ehepaar (Maud Roosevelt und Julius Kiefer) und die beiden älteren beliebten Operetten „Bettelstudent“ und „Boccaccio“. In Strauß' „Salome“ verabschiedeten sich am Schluß der Spielzeit Margarete Kahler und Kapellmeister Albert Coates, die nach Bremen, bzw. Dresden gehen; man sah die trefflichen Künstler ungern von hier scheiden.
Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Außer mehreren durch Unpäßlichkeiten des hiesigen Personals bedingten Ersatzgastspielen, von denen vielleicht demjenigen von Frau Burk-Berger aus München (als „Götterdämmerungs“-Brünnhilde) besondere Notiznahme zukommt, wäre etwa noch des Versuches zu gedenken, Anna Schiroky,

die früher unserer Opernbühne angehörte, neuerdings zuzuführen, indem man sie als Lucia auftreten ließ. Die Dame hat inzwischen an der Vervollkommnung ihrer Kunst gearbeitet, was sich wohl auch merken ließ, doch reichen die Resultate noch immer nicht für erste Koloraturpartieen zu. An dieser Erkenntnis konnten sich kritischer beanlagte Hörer auch nicht durch die sehr warme Wiederbegrüßung beirren lassen, die das Publikum dem Gaste darbrachte.

Hans Pfeilschmidt

GRAZ: Das Stadttheater hat den fruchtbaren Gedanken durchgeführt, die Opern des Spielplanes zyklisch zu geben. So kam es bis jetzt zu einem Weber-, einem Lortzing-, einem Mozart- und einem Wagner-Zyklus, dem noch ein Verdi-Zyklus folgt. Da überdies bei Spottpreisen gespielt wird, so sind selbst die gefürchteten klassischen Vorstellungen, z. B. die „Euryanthe", ganz ausverkauft: im Zyklus genießt der Deutsche alles, und alles festlich. Für den Kritiker wirken die Zyklen als altes Spiel, um nicht zu sagen langweilig; den breiteren Kreisen gewähren sie kulturelle, der Direktion finanzielle Freuden, was im Zeitalter der Bühnendemokratisierung jedenfalls auf eine geschäftskluge und stilvolle Weise erreicht wurde.

Dr. E. Decsey

HALLE a. S.: Unsere Theaterdirektion hat ihre Ehrenschuld dem Tonsetzer Eugen d'Albert gegenüber endlich eingelöst. Außer der „Abreise" brachte man im März und April, wirkungsvoll inszeniert und in trefflicher Besetzung, „Flauto solo" und „Tiefland" heraus. Um die wohlgelungenen Aufführungen machten sich im ersten Falle besonders verdient Frau Gruselli-Beer als Peppina, Herr Frank als Pepusch, Herr Aumann als Maestro Emanuele und Herr Birkholz als Fürst Eberhard. Eine überaus packende Darstellung erfuhr auch „Tiefland", in dem vor allem Herr Gogl als Pedro, Herr Frank als Sebastiano und Olga Agloda als Marta durchaus Rühmenswertes leisteten. Das gleiche Maß an Lob trifft auch auf die Kapelle unter ihrem oft bewährten Führer Eduard Mörike zu, der beide Opern durchaus stilvoll interpretierte. — An Gästen erschienen im Laufe der Saison Erika Wedekind („Regimentstochter"), Ottilie Metzger-Froitzheim („Mignon"), Leonore Sengern („Salome"), Erna Fiebiger („Mignon" und „Salome") und unser früherer Heldenbariton Walter Soomer als Wotan in der „Walküre" und als „Holländer".

Martin Frey

KARLSRUHE: Außer einer von A. Lorentz geleiteten Aufführung der reizenden, pikant instrumentierten und dankbare Gesangspartieen aufweisenden Oper „Lakme" von Delibes, in der Henny Linkenbach-Mannheim als Titelheldin einen durch Erscheinung, Darstellung und süßen Gesang gleicherweise gerechtfertigten Erfolg hatte, und Hermann Jadlowker sich durch seinen wundervoll klingenden und meisterlich behandelten Tenor als trefflicher Partner erwies, brachte die Hofbühne als Novität d'Albert's „Tiefland". Das Werk, das Textdichter und Komponisten häufig auf den Pfaden der Neu-Italiener zeigt, fand auch hier dank der realistischen, aufregenden, wenn auch manchmal anfechtbaren Handlung und der ausdrucksfähigen, wohlklingenden und charakteristischen, aber zwischen den verschiedenen Stilgattungen hin und her schwankenden Musik starken Erfolg. An dem guten Gelingen der von Dr. Göbler einstudierten Aufführung hatten der darstellerisch und gesanglich gleich treffliche Pedro Hans Tänzlers, die von Frau Hensel-Schweitzer-Frankfurt in Vertretung gesungene leidenschaftliche Martha und Max Büttners vorzüglich geratener Sebastiano den Hauptanteil.

Franz Zureich

KÖLN: Zum dritten Male während dieser Spielzeit ging Wagners Nibelungen-Tetralogie in Szene, und mehr noch als zuvor hat sich hierbei das Ensemble der Oper auf ganz bedeutender Höhe künstlerischer Leistungsfähigkeit im allgemeinen und hinsichtlich des hier in Frage kommenden Gesangstils im besondern bewährt. In „Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" ragte die Brünnhilde von Alice Guszalewicz durch strahlende Tongebung, die keine Ermüdung kennt, durch edle Plastik des Spiels und dramatische Eindringlichkeit der gesamten vokalen und mimischen Gestaltung mächtig hervor. Otto Lohse begeisterte wieder Sänger und Publikum durch seine Wagnerinterpretierung. Unter ihm gab es jetzt auch einmal eine „Meistersinger"-Aufführung zu volkstümlichen Eintrittspreisen mit Hans Mohwinkel als bekannt trefflichem Sachs.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Otto Dorns „Die schöne Müllerin", ein harmloses, gefälliges Werkchen, das mehr Geschick im Gesanglichen, als in Instrumentation und orchestraler Malerei zeigt, ging am hiesigen Stadttheater vor Albert Gorters „Das süße Gift" in Szene. An Einfällen nicht sonderlich reich, vermag Gorters musikalisches Lustspiel über manche textliche Schwächen vermöge der lyrischen Gestaltungskraft des feinsinnigen Musikers, der das Orchester zu üppig blühendem Erklingen zwingt, zu trösten. Diese beiden bescheidenen Werkchen (dasjenige Gorters hoffentlich nur ein Versprechen für Bedeutenderes) stellen neben Scholz' verunglückter „Mirandolina" die ganze Königsberger Novitätenausbeute dieses Jahres dar.

Rudolf Kastner

MAGDEBURG: Die Opernsaison, vor deren Abschluß wir stehen, flammte am Ostersonnabend noch einmal auf, in feuriger Weise, die einen glänzenden Schimmer über ihr Ende warf. Die Erben des weiland Direktors und Hofrats A. Cabisius hatten zu einer „Meistersinger"-Aufführung mit auserlesenen Kräften eingeladen. Den Stolzing gab Knote, den Sachs Feinhals, als Beckmesser sah man den hier noch unbekannten, aber nun sehr schnell gewürdigten Gustav Landauer, als Pogner Moest. Für die Partie Evchens war Frl. Nast, für die der Amme Frau Schäfer-Bender engagiert; den Lehrbuben gab Dr. Kuhn. Ein Ensemble, das zusammen mit dem ganz ausgezeichneten Orchester unter J. Göllerich und einem verstärkten Chor alle Schönheiten des Werkes ans Licht zog. Ein völlig ausverkauftes Haus bereitete der Aufführung stürmische Ehren. Mit „Tristan und Isolde", ebenfalls in ausgezeichneter Gastbesetzung, schloß dann am 30. April das Theater seine Pforten, um es bereits

am 1. September unter der Direktion Coßmann eine Hamburg mit einem neu inszenierten „Lohengrin“ zu eröffnen. Erwähnenswert aus dem Spielplan der letzten Wochen waren mehrere ausgezeichnete Aufführungen vom „Othello“ Verdi's. Max Hesse

MAILAND: Scala. Claude Debussy's Musik zu „Pelléas und Melisande“ ist wie aus der Seele eines schwindsüchtigen, sterbenden Mädchens geboren: einschläfernd, blutlos, kurzatmig, ohne Kraft, ohne Entschlossenheit, ohne Glut. Sie ist ein ewiges Aufflackern und Verlöschen einer zarten Sehnsucht und verschmilzt weder mit den Vorgängen noch mit den Personen, sondern schwimmt auf der Oberfläche des Dramas wie leichtgefärbte Wolken. Motive und Melodieen sind da, müssen aber mit dem Vergrößerungsglas gesucht werden. So fein, so weich-verschleiert wurde noch nie ein Bühnenwerk instrumentiert. Das Ganze klingt wie ein Märchenschlummerlied und bezwingt durch die hartnäckige Ausheltung der Manier; „wer am längsten Widerstand leistet, ist der Einflußreichste“, sagt Nietzsche. Arturo Toscanini dirigierte auswendig, unübertrefflich. — Zuletzt hatten wir den berühmten „Mephisto“ des Schaliapin mit der trockenen Musik von Boito. Johann Binenbaum

MAINZ: An Novitäten hat uns das letzte Drittel der diesjährigen Spielzeit eigentlich nichts geboten, dafür aber eine Reihe höchst interessanter Gastspiele und, mit diesen verbunden, eine ganze Serie trefflicher Wagneraufführungen, die jedenfalls künstlerisch höher zu bewerten sind, als die immerhin sehr fragwürdige Uraufführung von Davidoff's „Versunkener Glocke“, mit der Direktor Behrend aus gänzlich unbekannten Gründen das Publikum ursprünglich zu beglücken gedachte. — Als Tannhäuser und Siegfried hatte Wilhelm Grüning von der Berliner Hofoper starken und berechtigten Erfolg. Namentlich war es der Jung-Siegfried, der besonders durchschlug. Ihm sowie unserer vortrefflichen einheimischen Künstlerin Frau Meterne (Brünnhilde) wurden die ehrendsten Ovationen dargebracht. — Nicht minder bedeutend gestaltete sich des Gastspiel Forchhammers aus Frankfurt, dessen Tristan als eine gesanglich wie darstellerisch gleich hervorragende und vornehme Leistung zu bezeichnen war. — Auch Eugen d'Albert war als Gast bei uns erschienen, um seinem früher gegebenen Versprechen gemäß eine Aufführung seines „Tragaldabas“ zu dirigieren. — Von sonstigen musikalischen Ereignissen unserer Oper, die wie gewöhnlich am Schluß der Saison fast ganz im Zeichen der Abschiedsvorstellungen und Benefize stand, ist nur noch die Neueinstudierung des „Rheingold“ besonders zu erwähnen, an die sich eine zyklische Aufführung der „Nibelungen“-Tetralogie anschloß. Trotz verschiedener, durch Krankheit hervorgerufener Störungen nahm der Zyklus einen hoch befriedigenden, teilweise sogar ganz glänzenden Verlauf; ein Verdienst, das neben Hofrat Steinbach und seinem trefflichen Orchester hauptsächlich den Damen Meterna und Hofmann, sowie den Herren Berron-Berteid, Bürstinghaus und Bonin zuzuschreiben ist. F. Kaiser

MANNHEIM: Der Spielplan unserer Oper ist in den letzten Wochen interessanter geworden. Neueinstudiert erschienen „Die verkaufte Braut“, „Carmen“ und „Hans Heiling“. Intendant Hagemann verlieh der „Carmen“ eine prächtige Neuinszenierung nach den Prinzipien seiner Idealbühne, die sich in „Hamlet“ und „Tasso“ bewährte und vielleicht in nicht allzu ferner Zeit die Leinwanddekoration völlig verdrängt. Als Carmen stand Muriel Terry, eine Inderin, die in München leider nicht einwandfrei singen lernte, erstmals auf der Bühne. Die Stimme ist ein Mezzosopran von bescheidener Größe, aber sympathisch. Weder die stimmlichen Vorzüge noch das gesangliche Können errangen den Erfolg, vielmehr das sprühende Temperament und ausgesprochene Darstellungstalent. Als ersten Bühnenversuch muß man diese Carmendarstellung hoch einschätzen. Sehr gut waren Behling, der sein Engagement jetzt schon angetreten hat, als Escamillo und Fenten als Zuniga, den glänzendsten Erfolg jedoch errang Fritz Vogelstrom als Don José. Leopold Reichwein hatte die Aufführung sehr gründlich, aber in sehr breiten Zeitmaßen vorbereitet; sie erzielt bei jeder Wiederholung ein ausverkauftes Haus. K. Eschmann

PARIS: Als Rudolf Berger wurde der gefeierte Tanzkomponist vor 44 Jahren im österreichischen Fiume geboren, aber seit er eine Pariser Persönlichkeit geworden, heißt er nur noch Rodolphe Berscheeb. Nach verschiedenen kleinen Operetten-Versuchen wollte Berger endlich auch in der großen Bühnenwelt zur Geltung kommen, und darum schrieb er eine als komische Oper angekündigte Ausstattungsoperette in vier Akten „Le Chevalier d'Éon“. Ein bisher unbekannter Direktor namens Bronette (Schubkarren) mietete eigens für diese musikalische Tat die große Bühne der Porte Saint-Martin, verpflichtete hervorragende Schauspieler für unbedeutende komische Rollen und bewährte Sängerinnen der Komischen Oper für die Hauptpartieen und gab Unsummen für Dekorationen, Kostüme und Ballete aus für eine ruhmredige Vorausreklame aus. Das Ergebnis hat diesen Anstrengungen durchaus nicht entsprochen. Das mit Unrecht gewählte Textbuch stammt aus dem Nachlasse des 1901 verstorbenen, berüchtigten Vielschreibers Armand Silvestre; Henri Cain hat es nur notdürftig zugestutzt. Aus der bekannten Geschichte des Chevalier d'Éon, der sich unter Ludwig XV. dreißig Jahre lang als Frau ausgab, um den Folgen einer Veruntreuung bei der französischen Botschaft in London zu entgehen, ist ein recht gewöhnliches Abenteuer geworden, denn die Verkleidung dient hier dem Helden nur noch dazu, bei der Dubarry, der allmächtigen Geliebten des Königs, einzudringen. Was die Komposition betrifft, so hat Berger noch einmal bewiesen, daß der langsame Schmachtwalzer, die Polka und die Mazurka kein Geheimnis für ihn haben, daß er aber sehr gewöhnlich und ziemlich langweilig wird, wenn er sentimentale oder komische Couplets oder große Ensembles vertont. „Le Chevalier d'Éon“ hat nur so lange das Publikum angezogen, als der Glanz der Ausstattung neu und fesselnd blieb, aber das genügte nicht, um den kühnen Herrn Bronette

auf die Kosten kommen zu lassen. Er hatte alle Verpflichtungen für hundert Vorstellungen abgeschlossen, aber schon nach siebzehn sah er sich genötigt, die Bude zuzumachen. — In der **Volksoper** der „Gaîté“ hat nun auch das Personal der Großen Oper nach dem der Komischen sein Teil beigesteuert, und zwar für die „Lucia“ **Donizetti's**, in der sich **Alice Verlet** als fertige Koloratursängerin auszeichnete.

Felix Vogt

ST. PETERSBURG: Während der großen Fasten konzentrierte sich das musikalische Element größtenteils in der **Kaiserlichen Oper**, wo wieder Wagners „Nibelungenring“ unter allgemeiner Hingebung der Hauptdarsteller zur Aufführung kam. — Auch in der **Italienischen Oper** herrschte große Tätigkeit. Mit einem Repertoire wie: „Rigoletto“, „Romeo und Julie“, „Carmen“, „Faust“, „Tosca“, „Bajazzo“, „Mignon“, „Eugen Onegin“, „Werther“, „Traviata“, und einigen weniger abgespielten Opern wie: „Die Favoritin“, „Ernani“, „Don Pasquale“, „Linda di Chamonix“, „Maria di Rohan“. Die Hauptrollen waren vertreten durch Gesangssterne wie **Battistini, Anselmi, Bremhero, Neverini, Neni, Sigrid Arnoldson, Emilie Corsi, Olympie Boronat, Rosina Storchio.** So konnte es nicht wundernehmen, daß das Theater allabendlich ausverkauft war.

Bernhard Wendel

STUTTGART: Von selten gehörten Werken erschienen in der Berichtszeit „Rigoletto“, das bewundernswerte Meisterstück Verdi's, in guter Aufführung unter **Band**, mit **Neudörffer** als Rigoletto, Auguste **Bopp-Glaser** als Gilda. Ebenso dankenswert waren Nicolais „Lustige Weiber“ (**Pitteroff**). Der Palmsonntag brachte, wie alljährlich, „Die Legende der Heiligen Elisabeth“, unter Leitung Dr. **Obrists**, mit Elisa **Wiborg** als Elisabeth. Etwas Seltsames ist die neuerdings hartnäckig durchgeführte, gegen die Stimmen der Presse festgehaltene Erhellung des Hauses während der Ouvertüre. Der neue Oberregisseur Gerhäuser, der im Herbst Löwenfeld ersetzt, wird viel zu tun und zu ändern haben, ebenso Schillings selber als musikalischer Beirat. Die Klagen über Dürftigkeit des Spielplans sind zwar hinfällig, sofern sie bloßen Wechsel verlangen, ohne an den Wert der Aufführungen zu denken. Gerade das ist zu bedauern, daß in letzter Zeit so viel Schönes in Angriff genommen, aber nicht durchgesetzt worden ist: „Iphigenie in Tauris“, „Hans Heiling“, „Der Widerspenstigen Zähmung“, „Der Barbier von Bagdad“, „Ingwelde“, „Heirat wider Willen“, „Così fan tutte“, das blitzte alles nur, aber erleuchtete nicht. — Die (einzige dieswinterliche) „Meistersinger“-Aufführung hat nicht, wie der Zettel besagte, und wie ich aus unterbliebener Mitteilung schließen mußte, Hofkapellmeister Band, sondern Dr. **Obrist** dirigiert. Außerdem leitete er eine schöne Aufführung von „Tristan und Isolde“ (mit **Urlus** aus Leipzig und Frau **Senger-Bettaque** in den Titelrollen). Kürzlich hatten wir auch unter Obrist eine stilvolle Aufführung der selten gehörten „Iphigenie in Aulis“ von Gluck. Hermann **Weil** als Agamemnon trat vor allen hervor; prächtig waren auch die Leistungen von Kath. **Senger-Bettaque, Elisa Wiborg, Emil Holm.** Diese reine, keusche Musik hat etwas ungemein Beruhigendes; ihr lebendiger Ausdruck tut sich vollends auf, wenn man versucht, Mozart, Beethoven, Wagner wegzudenken und sich nur etwa der Opern und Motetten Rameau's erinnert. Unmittelbar bevor steht die zweite „Ring“-Aufführung dieses Winters; über die erste ist im Dezember berichtet worden.

Dr. Karl Grunsky

WIEN: Die tapfere Leitung der **Volksoper** hat den beiden gar nicht auf „Geschäftliches“ abzielenden und schon deshalb sehr künstlerischen Taten der Aufführungen des „Sternengebot“ und der „Ariane et Barbe-bleue“ eine dritte folgen lassen: die Einführung eines jungen Österreichers, dem die Bühne bisher verschlossen war. „**Frau Holda**“ von Max **Eggers** ist, gleich seinem Erstling „Triglav“, nach einem Baumbachschen Stoff vom Tondichter selbst bearbeitet worden. Die Wahl stimmt bedenklich; es ist nicht unwesentlich, von welchem Dichter und welchem Werk ein junges Talent sich anregen läßt, und Napoleons Wort, daß es gleichgültig sei, wofür die Jugend sich begeistere, **wenn** sie sich nur begeistere, trifft hier noch weniger zu als anderwärts. Weil unbedingt eine Verwandtschaft zwischen der Psyche des Musikers und der Dichtung bestehen muß, die seine Töne tragen soll. Kein Zweifel, daß diese Verwandtschaft bei „Frau Holda“ zu erkennen ist; das weichliche, amaranthene, unplastische und wenig männliche der Baumbachschen Salonepik ist auch in Eggers' Musik zu spüren, die nicht die Kraft hat, Charaktere zu profilieren und Seelisches zu entscheidendem tönenden Ausdruck zu bringen. „Vergißmeinnicht in Milch gekocht“; alles unpersönlich, lauter Gefühlchen und Schmerzchen in Goldschnitt, keine Menschen, nur Schemen lichter Engel und bösartiger Teufel und deshalb auch in der Musik ohne rechten Akzente, mit einer künstlichen Wärme, die zu einer Teilnahme zwingen möchte, die der Gehalt des Werks doch nicht zu erwecken vermag. Trotz alledem die Schöpfung eines Talents. Eines Talents freilich, das der Festigung bedarf, das noch zu wehleidig ist und zu leicht von fremden Eindrücken gefangen genommen wird — Richard Wagner herrscht allmächtig über diese Töne —, aber doch eines, dessen Zeichen in manch schöner Kantilene, in gewissen schwermütig volkstümlichen Wendungen und nicht zum mindesten in seinem Sinn für Wohllaut und dem redlichen Ernst der ganzen Arbeit deutlich werden. Die Aufführung, in ihrem orchestralen Teil durch Kapellmeister **Großkopfs** Schuld überlaut gehalten und die Deutlichkeit des Worts durchaus erstickend, war szenisch und gesanglich auf bester Stufe; die angenehme Erscheinung und die hübsche Stimme der Frau **Heritze** kamen der braven Hilde, Herrn **Reinhardts** vornehmer Gesang dem braven Konrad, die gute Haltung und die schönen Bässe der Herren **Ludikar** und **Zec** dem braven Bergknappen und dem braven Vater zugute, und der böse Junker und der böse Gerichtsvogt finden in den Herren **Melms** und **Lordmann** überzeugende Interpreten. Der Erfolg: ungemein freundlich und offenbar von der herzlichen Stimmung beeinflußt, eine neue Begabung begrüßen zu dürfen. Was allein schon die Auf-

führung der „Frau Holda“ zu einem mutigen Akt des Direktors Simons macht. Sie wäre noch erfreulicher, wenn sie als Symbol aufzufassen wäre: als das des Einzugs der österreichischen Tondichterjugend in die Volksoper.
Richard Specht

WIESBADEN: „Lohengrin“ unterzog die Intendanz einer feinsinnigen Neuinszenierung. Eine Reihe schönheitsvollster Bühnenbilder! Der erste Akt hatte ganz die grandiosen Züge, die seinem dramatisch-symphonischen Aufbau entsprechen. Im zweiten Akt war der Zwinger der Burg mit Söller, Lauben, Treppen und Portalen genau nach Wagnerschen Vorschriften aufgebaut, und die hochzeitlichen Aufzüge entwickelten sich in voller Pracht und Breite. Das Brautgemach im dritten Akt mit reichen byzantinischen und romanischen Motiven und kostbarem Gerät wirkte sehr stimmungsvoll; der zweite Teil — Aufzug des Heerbanns — war voll Leben und Bewegung. Vortrefflich Chor und Orchester; unter den Solisten ragte der Lohengrin des stilistisch fein gestaltenden Kalisch (oder des jugendlich faurigen Hensel) bedeutsamer hervor. — Mit der Novität „Madame Butterfly“ dürfte nur eine vorübergehende Sensation erzielt sein. Der erste Akt fesselte intensiver. Die feine Harmonie zwischen Puccini's musikalischer Stimmungskunst und den szenisch-dekorativen Stimmungskünsten unserer Hofbühne erregte zwar auch weiterhin manche Bewunderung, und Frau Hans-Zöpffel (Butterfly) darf geradezu als das Urbild der süßen kleinen Opernjapanerin gelten, aber über die Langstieligkeit gewisser Teile des Werkes vermochte das alles nur schwer hinwegzuhelfen.
Otto Dorn

ZÜRICH: Die Spielzeit geht in diesen Tagen mit einem vollständigen Wagnerzyklus in geschichtlicher Reihenfolge — vom „Rienzi“ bis zur „Götterdämmerung“ — zu Ende. Wenn es irgendeine Theaterstadt von mittlerer Größe gibt, in der Wagner so gut wie Alleinherrscher bleibt, so ist es Zürich. Es gibt noch immer nichts, das eine derartige Anziehungskraft auf das Theaterpublikum unserer Stadt ausübt wie die Wagnerschen Musikdramen. Mit dieser Tatsache muß die Theaterleitung rechnen, und die Mitglieder der Oper müssen nach ihrer Leistungsfähigkeit in dieser Richtung gesucht werden. — Trotz der Pflege des Wagnerschen Dramas ist die Fähigkeit zur Wiedergabe italienischer Opern nicht zerfallen. Ich verzeichne eine tüchtige „Rigoletto“-Aufführung mit dem Karlsruher Baritonisten Jan van Gorkom, der hier drei Gastspiele gab und sich mit seinem großen gesanglichen Können viel verdiente Anerkennung holte. Als gleichwertig neben dem Gast bestand die ausgezeichnete Koloratursängerin Kimis (Gilda). — Margarete Sylva sang jüngst hier die Carmen und das Gounod-Gretchen. — Als stilistisch glücklicher Versuch verdient eine Aufführung der „Stummen von Portici“, bei der man die Stumme von der talentvollen Schauspielerin Johanna Terwin agieren ließ, hervorgehoben zu werden. Weniger Interesse erregte eine Neueinstudierung der „Beiden Schützen“, und nicht sonderlich erbaut war man von Gesang und Spiel von Gisela Fischer (vom Münchener Gärtnerplatztheater) in einigen Operetten. Oskar Straus' „Walzertraum“ scheint sich dagegen trotz zweierlei Meinung über den Wert des Werkchens auf dem Spielplan zu behaupten. Höchst angenehm berühren — man muß es am Schluß der Stagiona mit Hochgefühl feststellen — das zunehmende Theaterinteresse und der wachsende Besuch. Die unermüdliche Theaterleitung (Direktor Alfred Reucker) hat das mit großer Zähigkeit und rühmenswerter Unempfindlichkeit gegen langjährige Lauheit endlich fertiggebracht. Neuerdings sieht man einen allgemeinen Aufschwung des Theaters voraus, von dem sich bei glücklicher Engagementshand auch für die Oper manches Erfreuliche hoffen läßt.
Dr. Hermann Kesser

KONZERT

DRESDEN: Das Palmsonntagskonzert brachte im Kgl. Hofopernhause, wie seit vielen Jahren, Beethovens Neunte Symphonie und Bruchstücke aus Wagners „Parsifal“ unter Adolf Hagens Leitung. So sehr man damit einverstanden sein kann, alljährlich einmal an dieser Stätte die „Neunte“ zu hören, wobei es übrigens interessant wäre, sie auch einmal in Schuchs oder eines berühmten Gastdirigenten Auffassung kennen zu lernen, so notwendig erscheint es für die Zukunft, den ersten Teil des Abends von den stereotypen „Parsifal“-szenen zu befreien, die meiner Empfindung nach in einer solchen Konzertwiedergabe gerade das Gegenteil der von Wagner gewollten Wirkung tun. Zur „Neunten“ gehört als Partnerin eine der großartigen Kantaten Bachs oder eine Reihe von Beethovenschen Kompositionen, die sich bis zu seinem letzten, gewaltigsten symphonischen Werke steigern müssen. — Am Karfreitag hatten wir in der Kreuzkirche unter Otto Richters überaus verständnisvoller und stilsicherer Leitung eine Aufführung der Matthäus-Passion, wobei der Dirigent den Sänger des Evangelisten (Herrn Grosch, der die schwierige Partie übrigens mit Meisterschaft ausführte und als einer ihrer allerbesten Vertreter gelten kann) ein Stockwerk über Chor und Orchester placiert hatte, wodurch sein erzählender Gesang gleichsam aus der Ferne her klang und eine weit eindringlichere Wirkung erzielte als sonst. Die Damen Doris Walde (Sopran), Bender-Schäfer (Alt) und die Herren Plaschke (Christus) und Mann (kleine Tenorpartie) boten Vorzügliches; der Bassist Herr Schwartz beeinträchtigte die Wirkung seiner kraftvollen Stimme durch eine unfreie Tonbildung. — Das letzte Symphoniekonzert im Kgl. Opernhause (Serie B) vermittelte uns die Bekanntschaft des Pianisten August Pierret, der leider weder durch Technik, noch durch Anschlag, Tonbildung oder Vortragskunst ernsthaften Ansprüchen zu genügen vermochte. In einer Stadt, in der Wilhelm Backhaus an vier Abenden die begeistertste Würdigung seiner großen, echten und feurigen Kunst fand und das Publikum in einen wahren Rausch versetzte, war eine Mittelmäßigkeit wie Herr Pierret fehl am Ort. — Über eine Aufführung von Bachs Hoher Messe in h-moll kann ich zu meinem Bedauern nicht berichten, da Herr Römhild es in dieser ganzen Saison

anscheinend absichtlich unterlassen hat, mir zu seinen Kirchenaufführungen Karten zu senden.
F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Für die diesmalige Revue kommen nur noch die beiden großen Aufführungen in Frage, die an den Freitagen vor und nach Ostern stattfanden. Jene brachte die um diese Zeit schon oft wiedergekehrte Matthäuspassion von Bach, die der Cäcilienverein, noch einmal von Prof. August Grüters geführt, solid wenn auch nicht allenthalben mit dem erwünschten Schwung und Temperament hören ließ. Als Solisten bewährten sich namentlich Richard Fischer (Evangelist), Louis de la Cruz-Fröhlich und die Altistin Agnes Leydhecker. Dem bald vom Amte scheidenden Dirigenten ward besonders lebhaft Beifall gezollt. Das andere Konzert leitete Mengelberg; auf dem letzten Freitagsprogramm des Museums stand Beethovens erste und — letzte Symphonie. Es hätte dieses enormen Kontrastes nicht bedurft, um die majestätische Höhe fühlen zu lassen, zu der sich der Genius Beethovens aufschwang. Die „Neunte" ragt auch ohne jedweden Vergleich riesenhaft gen Himmel. Die Wiedergabe war prachtvoll, scharf modelliert; ein großer, leidenschaftlicher Zug band die vier Sätze aneinander. Das Soloquartett (die Damen Noordewier-Reddingius und de Haan-Manifarges, die Herren F. Senius und de la Cruz-Fröhlich) stimmte vortrefflich zusammen; die Chorsoprane bieten den bekannten großen Schwierigkeiten tapfer stand; das Orchester zeigte sich begeistert. Dementsprechend klang auch der Beifall. Das letzte Sonntagskonzert des Museums bot Gelegenheit, die „Neunte" so noch einmal aus dem Grunde zu genießen.
Hans Pfeilschmidt

HAAG: Im sechsten Diligentia-Konzert bereitete uns die junge Geigerin Steffi Goyer eine Enttäuschung mit ihrer Wiedergabe des Mendelssohnschen Konzerts. Zwar übten ihre saubere Technik, ihre warme, klare Tongebung und ihr ernsthafter Vortrag eine entzückende Wirkung aus, aber die vielen Freiheiten in Phrasierung und Tempo entsprachen nicht dem Charakter des Werkes. — Das folgende Konzert brachte ein Doppelkonzert für zwei Violoncelle von Emanuel Moór, vom Ehepaar Pablo Casals und Guilhermina Casals-Suggia vorzüglich interpretiert. Moór's Werk enthält viele interessante Einzelheiten, ist farbig instrumentiert, aber einen tieferen Gedankenreichtum vermochten wir nicht zu entdecken. Beide Künstler ernteten vielen Beifall, und Pablo Casals spielte noch Carl Smulder's „Rosch Haschana" mit meisterhaftem Vortrag. — Einen unvergeßlichen Eindruck bot das achte Konzert mit Meister Raoul Pugno als Solisten. Kapellmeister Schnéevoigt stand an der Spitze unseres Orchesters und führte es freudig zum Siege. Selten haben Tschaikowsky's „Pathétique" und „Les Préludes" von Liszt uns so ergriffen. Es waren wundervolle Leistungen; zum Schluß erhob sich ein wahrer Beifallsstorm. Auch Raoul Pugno erzielte mit dem Konzert No. 2 von Rachmaninoff begeisterten Erfolg. — Der 15jährige Geiger Franz von Vecsey bleibt immer eine wunderbare Erscheinung. Mehr als seine vollkommene technische Ausbildung — wenn auch an und für sich erstaunlich — ergreifen uns seine reife Auffassung und seine vertiefte geistige Interpretation. Das ist nichts Angelerntes, alles lebt und sprüht von innigem Gefühl. Seine Wiedergabe von Beethovens Violinkonzert war einfach meisterhaft. — Im letzten Konzert gab uns der Tenor Otto Marak einen stimmlich sehr schönen Vortrag der Bildnisarie aus der „Zauberflöte" und Lieder von Giordano und Leoncavallo. Emil Sauer bereitete uns einen Hochgenuß mit einer glänzenden Wiedergabe von Schumanns Klavierkonzert a-moll und Stücken von Mendelssohn-Bartholdy, Grieg und Liszt. Das Residenzorchester brachte außer Werken von Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Strauß u. a. Goldmarks „Ländliche Hochzeit" und Kompositionen von dem holländischen Tonsetzer Emil von Brucken-Fock: zwei Fragmente aus dem Musikdrama „Seleneia" und „Trauerzug und Leichenfahrt" aus „Elaïnes Tod". Am besten zeigte sich der Komponist in der „Manenschijn"-Melodie (Mondscheinmelodie) aus „Seleneia"; hier gibt er etwas Persönliches: originelle Musik, melodisch und harmonisch von zauberischer Stimmung, fein und durchsichtig instrumentiert. Die zwei anderen Fragmente zeigen viele Fertigkeit zum Schreiben und Instrumentieren, aber man merkt eine starke Beeinflussung durch Wagners Harmonik und Thematik. Die Ausführung unter Leitung des Komponisten war vorzüglich. — Das siebente Konzert des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters war dem Andenken Richard Wagners gewidmet. Herr Bronsgeest aus Hamburg sang mit schöner Stimme und ausgezeichnetem Vortrag Wolframs Ansprache und Wotans Abschied. Das Orchester feierte das Andenken des Bayreuther Meisters mit einer prachtvollen Wiedergabe der „Eroica", Siegfrieds Trauerzug und der nachkomponierten Musik für das Ballet des Pariser „Tannhäuser". — Das folgende Konzert bot uns etwas Seltenes: ein Concerto grosso von Corelli mit Eugène Ysaye am Dirigentenpult. Der große Geiger leistete selbstverständlich im Corellikonzert, sowie im Bachkonzert für zwei Violinen und Streichorchester — mit dem Konzertmeister Timmner — viel Vorzügliches, am meisten aber vermochte er zu entzücken mit der herrlichen Interpretation von Saint-Saëns' drittem Violinkonzert, weil er zu modern beanlagt ist, um Bach stilvoll wiederzugeben. — An Stelle der Sängerin Mary Münchhoff hörten wir im neunten Konzert Susanne Dessoir, deren stimmlich schöner und geistvoller Vortrag von Schubertschen Liedern die Hörerschaft überaus entzückte. Berlioz' „Fantastique" und Elgar's Orchestervariationen machten tiefen Eindruck. — Von den Solistenkonzerten sind zu erwähnen die zwei Konzerte von Kathleen Parlow. Diese phänomenale, geradezu rätselhafte Erscheinung hat auch hier das Publikum mit ihrer wundervollen technischen Ausbildung und ihrem faszinierenden Vortrag zur äußersten Begeisterung hingerissen. Erstaunlich ist der kraftvolle Ton, den das junge Mädchen zu entwickeln vermag. — Carl Flesch und Julius Röntgen erzielten viel Erfolg mit ihrem herrlichen Sonatenabend. — Die Liederabende von Dr. Ludwig Wüllner und Coenraad V. Bos haben noch immer ein zahlreiches, begeistertes Publikum. — Adila



von Aranyi, die Großnichte Joachims, erwies sich als ein tüchtiges, musikalisch und technisch ausgebildetes Violintalent; sie wurde von dem jungen Pianisten Georges Enduié begleitet, der sich seiner Aufgabe gewachsen zeigte, als Solist aber noch viel zu lernen hat. — Ein interessantes Konzert gaben Herr und Frau Hermann-Stibbe, in dem das Ehepaar mit schönem Vortrag Werke für zwei Klaviere vorführte. — Ein Talent von ungewöhnlicher Begabung zeigte uns der junge Pianist J. C. Heyning; seine Technik ist nicht einwandfrei, aber die Auffassung von Beethovenschen und Chopinschen Werken interessiert ungemein, wiewohl er die Phrasierung oft übertreibt. — Feine, geschmackvolle Kunst brachten uns Herr und Frau Rud. Loman-von Elischer mit ihren Lieder- und Klaviervorträgen. — Drei junge Damen: die Klavierspielerin Marie Hartog, die Sängerin Marie Haagmans und die Violinistin Eugenie Boeß, legten Zeugnis ab von frischem, vielverheißendem Talent. — Unsere Liedersängerin Johanna van Linden van der Heuvell wagte es, beim Liedervortrag sich selbst am Klavier zu begleiten. Sie ist eine vorzügliche Sängerin, eine gute Pianistin, aber weder im Gesange noch in der Begleitung vermochte sie sich ganz zu geben, und so kam nicht viel Ausgezeichnetes heraus. — Die hiesige Gesangsabteilung von „Toonkunst" brachte in ihrer zweiten Aufführung unter vorzüglicher Leitung des Direktors Anton Verhey eine eindrucksvolle Wiedergabe von drei Teilen aus der „Missa solemnis" (Kyrie, Sanctus und Agnus Dei) und eine hinreißende Interpretation der Neunten Symphonie. Der Chor erfüllte seine schwere Aufgabe überaus glänzend; die Solisten Frau Noordewier-Reddingius, Frau de Haan-Manifarges und die Herren Tagnsen und van Oort bildeten ein einheitliches, stimmlich prachtvolles Quartett, und auch das Residenzorchester bot wundervolle Leistungen. — Im letzten Konzert des Wagner-Vereins hörten wir den zweiten Akt des „Lohengrin" und den dritten Aufzug der „Götterdämmerung". Henri Viotta hat sich als ausgezeichneter Wagnerinterpret wiederum bewährt; Chor und Orchester boten viel Schönes, und zumal Margarete Kahler aus Elberfeld als Ortrud und Brünnhilde, Ejnar Forchhammer als Lohengrin und Siegfried und Emil Holm als König und Hagen traten besonders hervor. Jan van Gorkom sang die Partien des Telramund und Gunther, Bram van der Ploß die Partie des Heerrufers. — Man hat in der letzten Zeit viel geklagt über die geringe Sympathie, die man der Kunst von Bach entgegenbringt. Daher hat der neulich begründete Rotterdamer Bachverein bei Bachfreunden viel Interesse erweckt. Der Chor des Vereins veranstaltet unter Leitung des Organisten Berpinno Aufführungen von Bachschen Choräïen. Der begabte Dirigent hat in kurzer Zeit ein Vokalensemble von vorzüglicher Qualität geschaffen: die Damen und Herren singen mit tadelloser, reiner Intonation, deutlicher Aussprache und feiner Durchführung der dynamischen und agogischen Nuancierung. Das Bachkonzert in der Klosterkirche war ein Hochgenuß.

Herman Rutters

HANNOVER: Im letzten Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle nahm Kapellmeister Doebber, der acht Jahre an unserer Oper tätig war, gleichsam Abschied. Beethovens Septett mit orchestraler Besetzung der vier Streichinstrumente und die „Neunte" erstanden unter Doebbers diesmal besonders intuitiver und liebevoller Leitung zu wahrhaft blühendem Leben. — Das zweite Abonnementskonzert der Berliner Philharmoniker fand am 4. April unter Leitung von Fritz Steinbach statt. Beethovens „Coriolan"-Ouvertüre, Strauß' „Don Juan", Dvoraks lediglich äußerlich wirkende Ouvertüre „In der Natur" und zumal Brahms' c-moll Symphonie gaben dem Dirigenten wie dem Orchester Gelegenheit, höchstes musikalisches Empfinden mit vollendeter technischer Potenz zu vereinen. — Die in dieser Saison hier veranstalteten Abende: „Moderne Kunst" (unter der künstlerischen Direktion E. Buchners) fanden mit einem Max Reger-Abend ihren glänzenden Abschluß. Außer dem Komponisten wirkten mit die Pianistin Schelle aus Köln und Kammermusiker Steinmeyer (Violine). — In dem letzten Konzert unseres Männergesangvereins (Frischen) errang sich die vorzügliche Sängerin Maria Seret einen glänzenden Erfolg.

L. Wuthmann

KÖLN: In der Musikalischen Gesellschaft lernte man in Fritz Hirt aus Luzern, der das Brahmssche Violinkonzert, die H. Huberschen Phantasiestücke und als Zugabe einen Sonatensatz von Bach spielte, einen gutgebildeten Geiger von soliden, wenn auch nicht sonderlich interessierenden allgemein musikalischen Gaben und etwas beengter Gestaltungsart hinsichtlich der Auffassung kennen, dessen gewinnendste Eigenschaft jedenfalls eine schöne, sichere Technik ist. Mit der Mozartarie „Et incarnatus est" und Schubertliedern stellte sich Doris Walde aus Dresden vor. Das beste an der Sache war Waldemar von Baußnerns poesievolle Begleitung am Ibachflügel, denn der Dame Können ist noch fern von Konzertreife. Die an gleicher Stelle gehörte Sängerin Lilly Hafgren aus Stockholm, deren ansprechende Stimme nicht beiklangfrei ist, aber mit vieler Gewandtheit in den Dienst der jeweiligen Aufgabe gestellt wird, stand dem gedanklichen Gehalt der Arie der Goetzschen Katharina noch ziemlich fremd gegenüber, leistete aber Besseres, da sie mit Liedern von Hafgren und Ekenberg sowie einem schwedischen Tanzlied in heimisches Fahrwasser kam. Der Berliner Geiger Arthur Hartmann bewährte zumal mit Tschaikowsky's Violinkonzert, Werk 35, seine glänzenden virtuosen Eigenschaften vollauf, ließ aber in bezug auf seelisches Element manches zu wünschen übrig. An der Spitze des Orchesters stand diesmal belebend und hebend Fritz Steinbach. — Nur nach dem Berichte meines Gewährsmannes kann ich einen Kammermusik-Abend erwähnen, den Waldemar von Baußnern mit Schülern des Konservatoriums veranstaltete, und bei dem Baußnerns prächtige Serenade für Klavier, Violine und Klarinette, sowie sein Quintett für Klavier, Violine, Klarinette, Horn und Violoncell mit dem Komponisten als Klavierspieler schöne Eindrücke erzielten. Mit besonderem Interesse und klanglichem Behagen nahm das Auditorium Baußnerns sogenannte „Kammergesänge" auf, in denen altitalienische und -französische Melodien für eine

Singstimme mit Streichquartett, Flöte und Klarinette eine höchst stimmungsvolle Bearbeitung erfahren haben. — Die Saison der großen Konzerte ist zum Abschlusse gediehen, und es bleiben an dieser Stelle noch die beiden Gürzenich-Abende der Osterwoche zu erwähnen. Am Palmsonntag brachte Fritz Steinbach im elften Konzert Bachs h-moll Messe zu höchst eindrucksvoller Aufführung. Seine Art, Bach zu interpretieren, hat etwas ungemein fesselndes und würde, wo etwa, wie das ja vorkommt, im Publikum die Wärme des Empfindens für des Großmeisters Johann Sebastian Werke fehlen sollte, ihm immer neue Freunde anzuwerben so recht geeignet sein. Das Orchester hielt sich vorzüglich, und die Chöre taten, wenn sie schon nicht überall des Dirigenten Intentionen einwandfrei erfüllten, da ihr bestes, wo abseits der ganz feinen Schattierungen Kraft und Ausdrucksfähigkeit des Stimmenmaterials in erster Linie in Betracht kamen. Als Vertreter der Tenor- und Baßpartieen wirkten Max Pauli, der vom kommenden Herbst an erster lyrischer Tenorist unserer Oper sein wird, und Paul Knüpfer, dem nur im bewegten Gesange da und dort die letzte konzertakademische Kunst abging, im ganzen ausgezeichnet, während Anna Kämpfert aus Frankfurt als Sopranistin sehr verdienstliches bot und die für eine andere Sängerin eingetretene Louise Geller-Wolter zwar den ungern vermißten Einschlag an Poesie in der Altpartie schuldig blieb, aber volle oratorienmäßige Stilsicherheit bewährte. — Das zwölfte Gürzenich-Konzert am Karfreitag brachte, wie fast alljährlich, Bachs Matthäus-Passion, und auch hierin schuf Steinbachs vielseitige Dirigentenberedsamkeit und aller Schwierigkeiten spottende, bei der Massenleitung allseitig belebende Initiative, gestützt auf rühmliche Orchester- und Chorleistungen, viel Schönes. Durch Absagen von zwei hervorragenden Solisten waren eine Rollenverschiebung und eine Neubesetzung notwendig geworden. So kam es, daß der ursprünglich für die kleinen Baßpartieen engagierte Hans Vaterhaus den Christus übernahm und in sehr schätzenswerter Weise durchführte, Louis Bauer von der hiesigen Oper seinen schönen Baß erfolgreich in den Dienst von Petrus, Judas, Pilatus usw. stellte, und als Inhaberin der Sopransoli Hildegard Börner aus Leipzig Wohllaut und zielsichere Vortragskunst entfaltete. Nicht in allen Eigenarten der Auffassung, aber nach jeder sonstigen Richtung befriedigte als Evangelist George A. Walter durchaus, während der überaus glänzende Stil, in dem Frau Preuse-Matzenauer vom Münchener Hoftheater mit ihrer herrlichen Stimme die Altpartie sang, uns von der Mitwirkung der Künstlerin bei den diessommerlichen Opernfestspielen Glänzendes zu versprechen schien. Paul Hiller

LEIPZIG: Mit der Einstudierung und sehr tüchtigen Vorführung von anderthalb Dutzend den Verlagsgeschäften von C. F. W. Siegel und D. Rahter entnommenen Novitäten der Männerchor-Quartettliteratur haben der Leipziger Männerchor, dessen trefflicher Chormeister Gustav Wohlgemuth und das dem Vereine verschwisterte Mendelssohn-Quartett (die Herren Hennicker, P. Friese, R. Friese und Schiebold) im Frühjahrskonzerte des Leipziger Männerchors den zahlreichen Zuhörern ernstliche Hochachtung und vielen Beifall abgewinnen und für viele von den vorgeführten Kompositionen — so speziell für A. v. Othegravens „Schwertertanz", „Totenklage" und „Schlachtgesang" aus einem Drama „Widukind", für P. Faßbenders „Hymnus an die Sonne", R. Frickes „Die Vätergruft", A. Kayls „Lied von einem Landsknecht", H. Kauns „Wir wandeln alle", Th. Hagedorns „Es singen die Vöglein im Walde", F. Meyer-Helmunds „Serenade", K. Zuschneids „Landsknechtlied" und W. Rabls „Neue Liebe" — lebhafteres Interesse wachrufen können. — Auch in der stillen Woche gab es noch mancherlei zu hören. Da kam zunächst in Stärke von 22 Damen und 12 Herren der von Frederik Rung bestens geschulte und geleitete Madrigalchor des Kopenhagener Cäcilia-Vereins und enthusiasmierte nach respektabler Wiedergabe einiger geistlicher Gesänge von Carissimi, Palestrina und Edvard Grieg (Drei Psalmen nach älteren norwegischen Kirchenmelodieen für a cappella-Chor und Baritonsolo, op. 74) die Zuhörenden mit dem feinabgetönten Vortrage neuerer weltlicher Chöre von Gade, Brahms, Julius Wachsmann und den skandinavischen Tonsetzern Georg Reiß, Frederik Rung und P. E. Lange-Müller und mit der ganz vorzüglichen Ausführung altenglischer und altitalienischer Madrigale von John Dowland, Thomas Bateson, Leon Leoni, Gastoldi und Girolamo Conversi. Die Delikatesse, mit der alle diese Gesänge und ganz besonders die reizvollen Refrainscherze einiger Madrigale und die Brahmssche Frauenchor-Barcarole „O Fischer auf den Fluten, Fidelin" vorgetragen wurden, verschönte das so sich nicht gerade außerordentliche Stimmenmaterial des dänischen Ensembles. — Der Karfreitag brachte die Matthäus-Passion. Diese wie alljährlich in der Thomaskirche und zum Besten der Witwen und Waisen des Stadtorchesters veranstaltete Aufführung unterschied sich ganz wesentlich von den Passionsaufführungen der voraufgegangenen Jahre. An die Stelle Arthur Nikischs, der Bachs Passionsmusik stets mit einer sich sentimental gebenden gleichgültigen Höflichkeit gegenübergestanden hatte, war als Leiter der Aufführungen der Bachkundige und Bach-begeisterte Thomaskirchen-Organist und Bachvereins-Dirigent Karl Straube getreten, und seinem redlichen Bemühen um eine stilgerechte Rekonstruierung der hiesigen Passionsaufführungen hatte man schon gleich bei diesem seinem ersten Angreifen eine wesentlich klarere und wirksamer nüancierte Darstellung der Vokal- und Instrumentalpolyphonie, die Wiedereinführung des Flügels für die Wiedergabe des bezifferten Continuopartes, die nahezu durchgehends gleichmäßige Ausführung aller Vorhaltsnoten und Verzierungen, eine im Tempo belebtere, nicht andauernd durch Versfermaten zerstückelte Vortragsweise der Choräle, und schließlich die Aufmachung mancher bislang üblich gewesenen Striche (der Arie „Ich will dir mein Herze schenken", der Choräle „Wer hat dich so geschlagen", „Bin ich gleich von dir gewichen" und „Befiehl du deine Wege", und aller Orchesterzwischensätze im Schlußchore) zu danken. Einige Chorsätze wurden auch bereits mit voller dramatischer Lebendigkeit aus-



geführt, leider aber noch nicht alle, und eben durften sich die Sänger der Christus- und d Evangelistenpartie häufig noch in der übie aktuell gemeinte Kundgebungen und Berich zu Bibelzitaten zurückbildenden Vortragsverbreiterung gefallen, so daß denn die Rekonstruierung des gewaltigen Werkes diesmal noch nicht als vollendet gelten konnte. Treffliches leisteten der durch Mitglieder des Lehrergesangvereins verstärkte Bachverein und der durch Schüler höherer Lehranstalten verstärkte Thomanerchor in der Wiedergabe der Chöre, gut spielte das von den Herren Prof. Dr. Max Seiffert am Flügel und Organist Max Fest an der Orgel assistierte Gewandhausorchester, und Gutes ist auch von der gesanglichen Ausführung der Solopartieen durch Tilly Cahnbley-Hinken, Pauline de Haan-Manifarges,

erfreulicher und bezeichnender, als unmittelbar vorher sechs nach hiesigen Begriffen sehr glänzende Konzerte des Madrider Symphonie-Orchesters unter Leitung von Fernandez Arbos vorausgegangen waren, so daß die Befürchtung nahe lag, daß der Lokalpatriotismus sich gegen die bedingungslose Anerkennung der Überlegenheit der fremden Gäste sträuben könnte. Als bemerkenswerte Neuheit sei aus diesen Konzerten der „Prolog zur Göttlichen Komödie“ von Conrado del Campo hervorgehoben, der sich auf die berühmten Verse stützt, die die Angst des Dichters beim Anblick der „selva selvaggia aspera e forte“ und seine Begegnung mit Virgil schildern. Dementsprechend entwickeln sich auch die musikalischen Tonbilder, die im übrigen in eine reiche, moderne Form gegossen sind. Das Werk eignet sich dazu, auch einmal von einem größeren ausländischen Orchester aufgeführt zu werden. Hier hat es jedenfalls sehr gefallen, da aus ihm ein Künstler spricht, der es ernst mit seinem Schaffen meint, dessen Begeisterung dafür echt ist. F. Matthes

MÜNCHEN: Im Großen und Ganzen günstigen Eindruck machte Emil Pinks (Tenor), der Schuberts Müllerlieder mit viel Intelligenz und Gewandtheit sang, wenn er auch nicht immer und überall den rechten Ton fand. Großen Erfolg errang Elena Gerhardt, mehr durch ihre überaus feinsinnige Vortragskunst als durch glänzende Stimmittel; als ganz hervorragender Begleiter fungierte Arthur Nikisch. Wieder im Vollbesitz ihrer herrlichen Stimme zeigte sich Tilly Koenen in einem Brahms-Wolf-Abend; die Zusammenstellung dieser beiden Antipoden aber wollte nicht recht glücklich anmuten. Der jugendliche Geiger Florizel von Reuter gab einen eigenen Abend mit Bach, Beethoven und Saint-Saëns, von denen er diesem weitaus am besten gerecht wurde. Bach und Beethoven ließen in seiner Ausführung viel zu wünschen übrig. Manches Erfreuliche bot auch das Konzert

etwa unter Weingartner gehabt hat. Zur finanziellen Sanierung des Kaimschen Institutes werden ja, wie man hört, zurzeit alle Anstrengungen gemacht. Dr. Eduard Wahl

NEW YORK: Da das Bostoner Orchester jede Saison in New York zehn Konzerte gibt, so bedauert man auch hier sehr, daß Dr. Muck nach Berlin zurückkehrt. Er hat es verstanden, dessen technische Fertigkeit, die es unter Gericke erwarb, zu erhalten und mit einer größeren Ausdrucksfähigkeit zu verbinden. Sein letztes hiesiges Konzert war ganz Werken amerikanischer Komponisten gewidmet; überhaupt hat er sich mehr als irgend ein anderer europäischer Dirigent für sie interessiert, und man hofft, daß er sie auch in seiner Heimat nicht vergessen wird. — Mahler ist leider im Konzertsaale nicht erschienen, man hofft aber, daß er in der nächsten Saison wenigstens einige seiner Symphonieen dirigieren wird. — Die Philharmoniker haben einen sehr tüchtigen Dirigenten, den feurigen Safonoff, der dafür sorgt, daß die neuere russische Musik nicht vernachlässigt wird; er hat aber nichts besonders Wertvolles entdeckt, und überhaupt sind die Philharmonischen Programme diesmal langweilig gewesen. — Walter Damrosch ist zwar kein so guter Dirigent wie Safonoff, macht aber bessere Programme. Er hat besonders guten Erfolg gehabt mit einem Beethoven-Zyklus, dem die letzten sechs Konzerte seines Symphonieorchesters gewidmet wurden. Er hat auch außerhalb New Yorks etwa 70 Konzerte gegeben. — Frank Damrosch beschließt die Saison der Oratorio-Society mit der Bachschen h-moll Messe, die hier sehr selten gehört wird. — Ein neuer Bach-Verein zur Aufführung der Kantaten ist von Sam Franko gegründet worden, der auch wieder zwei „Concerts of old music“ (des 17. und 18. Jahrhunderts) dirigierte. — Die Solisten des letzten Monats sind dieselben, die wir im Herbst hörten; sie haben inzwischen das ganze Land bereist. Zum Schluß werden wir noch zwei Doppel-Solistenkonzerte haben: Marcella Sembrich mit Paderewski, und Fritz Kreisler mit Josef Hofmann.

Henry T. Finck

Prophet geblieben. Er füllte den Saal Gaveau mit Leichtigkeit zum zweiten Male, obschon er mit dem verkleinerten Orchester Colonne nichts anderes bot als ein Geigenkonzert von Bach, die beiden Romanzen Beethovens, das Konzertstück von Saint-Saëns und die mit besonderem Glanze gespielte „Symphonie Espagnole“ von Lalo. Noch mehr Bewunderung verdiente freilich die Ausführung der F-dur Romanze, wogegen Bach unter einigen Verstößen des Orchesters und sogar des Solisten zu leiden hatte. — Im Konzert Lamoureux, das an zwei Sonntagen von dem Komponisten Henri Rabaud geleitet wurde, fand endlich auch eine große Tat statt. Zweimal wurde ein neues Oratorium von Reynaldo Hahn „Prométhée triomphant“ gegeben, das nicht nur einen großen Chor, sondern auch nicht weniger als acht Gesangssolisten erfordert. Paul Reboux, ein jüngerer Dichter, hatte den Text geliefert, in dem die hehren Götter des Olymps von dem Gefesselten noch mehr heruntergehudelt werden, als in allen früheren Prometheusdichtungen. Der Titane erscheint da als ein Vater Combes, der dem



Vortrag. — In der Société Bach hat sich nur das System ganz eingebürgert, die Chöre fran zösisch und die Soli deutsch singen zu lassen In der Trauerode, in der der originelle Text de alten Gottsched nach schlechtem Brauche durch die nichtpassende Umdichtung Ruste ersetz wurde, war der Chor am Schlusse besser, al am Anfang. Die Solisten waren sämtlich Aus länder. Der mäßige Sopran von Frl. von Gieb kam aus London, der großartige Alt von Mari Philippi aus Basel, der befriedigende Teno des Herrn Kohmann aus Frankfurt und de sanfte Baß des Herrn Zalsman aus Amsterdam Die Orgel bearbeitete mit Verständnis und Diskretion Albert Schweitzer von Straßburg — Die Soirées d'Art, ein Kammermusik unternehmen, das der Posaunist des Orchesters Lamoureux, Barrau, gegründet hat und das de Société Philharmonique eine fühlbare Konkurrenz macht, beantworteten das Wiener Quartett Rosé das dort sehr gefallen hatte, mit dem neu organi sierten, bereits ein homogenes Ganzes bildender Frankfurter Quartett Rebner-Davisson Natterer-Hegar. Es trat mit einem seh ernsten Programm auf. Eröffnet wurde de Abend mit einem hier noch unbekannten Quartet Weingartners in d-moll und geschlossen mi Beethovens bedeutsamstem und schwierigsten Werk dieser Gattung, dem cis-moll Quartett Weingartner wurde in Paris als Orchester dirigent sehr hoch geschätzt, aber drei seine eigenen Werke, die erste Symphonie, die Ouvertüre zum „Lear“ und die „Gefilde de Seligen“ hinterließen keinen nachhaltigen Ein druck. Die Ankündigung seines Quartetts wirkte daher nicht als Kassenmagnet, und, was Beethoven betrifft, so ist er in Paris von dem vorzüglichen Quartett Capet förmlich monopolisiert und fast zu sehr ausgebeutet worden. Trotzdem errangen die Gäste einen unbezweifelbaren Erfolg. Die drei ersten Sätze Weingartners ließen noch etwas kalt, aber das Thema mit Variationen und die sehr belebte Schlußfuge des Quartetts machten großen Eindruck und führten einen dreifachen Hervorruf herbei. Das Beethovenquartett wurde nach der strengsten Regel ohne Unterbrechung gespielt, nachdem vier von Frau Mellot-Joubert tadellos gesungene Lieder von Lazzari und drei etwas harte Chopinvorträge von Schidenheim vorausgegangen waren. Das Presto pflegt vom Quartett Capet noch feiner und präziser gespielt zu werden, aber in den übrigen Sätzen würde der Vergleich eher zugunsten der Frankfurter ausfallen. Die übliche Hast des Aufbruchs verhinderte nicht, daß das Publikum auch am Ende die Künstler dreimal hervorrief. — In einem der vom Blatte „Musica“ organisierten Concerts d'Avant-Garde spielten die Frankfurter zwei Tage später ein achtungswertes Quintett von Leo Sachs und das bekannte Streichquartett Debussy's zur vollen Zufriedenheit der Zuhörer. — Unglücklicher Einfluß der Politik auf die Musik, oder wenigstens auf die Musikkritiker! Humperdincks „Maurische Rhapsodie“ hätte nicht zu weniger gelegener Zei nach Paris kommen können. Die höchst kon servative Société des Concerts, die ir Saale des Konservatoriums beinahe unter Aus schluß der Öffentlichkeit nur für ihre Stamm

cadero durchaus als solche, denn noch nie war sie von einer solchen Chormasse so vollendet vorgetragen worden. Der Chor war denn auch kein Pariser Chor, sondern war mit dem Orchester von Amsterdam hergekommen. Der vortreffliche Mengelberg, der schon mehrmals mit Auszeichnung in Paris dirigiert hat, erschien an der Spitze von 400 Sängerinnen, Sängern und Musikern, um den Parisern endlich einen richtigen Begriff des großen Tonwerkes — und zwar in der Originalsprache — zu geben. Auch die fünf Gesangssolisten kamen aus Holland. Ganz hervorragend war der Christus von Messchaert und sehr befriedigend der Evangelist von Urlus. Die Pariser Bach-Gesellschaft, die zu Beginn des Winters mit kleinem Chor und dürftigem Orchester ziemlich gute Aufführungen Bachscher Werke zustande gebracht hatte, ergriff selbst die Initiative, für die Matthäuspassion die Holländer nach Paris kommen zu lassen. Die „Schönheit der Geste“, wie man in Paris zu sagen pflegt, verdient alle Anerkennung. — Am 9. Mai 1897 war das erste Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters im Winterzirkus unter Nikisch ein großes Ereignis. Schon nach dem ersten Stück, der Leonoren-



25. April, da der ausgezeichnet eingeschulte Prager Lehrergesangverein, den Ferdinand Vach bis zur Virtuosität getrieben, zehn seiner besten und kunstreichsten Lieder sang. Vielleicht waren aber bloß das Lokal und die Zeit schlecht gewählt, oder vermißte das Publikum auf dem Programm jede instrumentale oder solistische Abwechslung. Die wenigen Zuhörer, die erschienen waren, und unter denen die Pariser Musikkritik meist durch ihre Abwesenheit glänzte, ließen sich übrigens trotz der frostigen Temperatur des ungeheizten Saales bald durch die Kunst des Vortrags erwärmen und forderten das reizende „Sperlingsbankett" von Dvorak zur Wiederholung. In einem langen „Sturmlied" von Wendler wurde ein symbolischer Kampf der Falken, d. h. der Tschechen, gegen die Geier, d. h. die Deutschen, mit solchem Feuer besungen, daß die fünfzig Sänger zweihundert Kehlen zu haben schienen. Schade daß das Programm dem französischen Publikum diesen zarten Symbolismus nicht hinlänglich erklärte! In einer Pause erhob sich ein älterer Pariser Lehrer von seinem Sitz und hielt eine unvorhergesehene, aber um so willkommnere Ansprache an die Prager Kollegen, in der er versicherte, daß auch die französische Lehrerschaft große Anstrengungen mache, um unter sich den Chorgesang zu pflegen. Diesem Abendkonzert folgten noch zwei Nachmittagskonzerte der tschechischen Sänger im Chatelet und im Theater Sarah Bernhardt, aber der Zuspruch war auch hier gering. — Der Klavierspieler Gottfried Galston fand wieder den gleichen Zulauf für zwei Konzerte, in denen er namentlich durch Brahms' Paganini-Variationen hinriß, dagegen der g-moll-Sonate Schumanns nicht ganz gerecht wurde. Felix Vogt

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Als Nachtrag zu dem Bilderteil des zweiten Mai-Heftes, der bekanntlich im Anschluß an den Artikel „Bach-Porträts" von O. Landmann ausschließlich bildlichen Darstellungen Johann Sebastian Bachs gewidmet war, bringen wir im vorliegenden Heft, unserem damaligen Versprechen gemäß, noch fünf weitere zu dem Artikel gehörende Blätter, deren nähere Beschreibung der Leser in der interessanten Studie von Landmann findet. Es sind dies die Porträts von: Wilhelm Friedemann Bach (a. a. O. S. 225), Wilhelm Friedrich Ernst Bach (S. 225), Carl Philipp Emanuel Bach (S. 226), Johann Christian Bach (S. 226), sowie ein angebliches Bach-Bild (S. 226), das sich im Besitz der Frau Julie Horn in Meiningen befindet und wahrscheinlich Sebastian Bachs Patron, den Herzog Wilhelm Ernst von Weimar, darstellt.

Dem Aufsatz von Richard Specht geben wir eine Ansicht des am 7. Mai enthüllten Brahms-Denkmals in Wien bei. Das von Professor Rudolf Weyr geschaffene Monument hat eine Höhe von etwa fünf Metern und ist aus drei Marmorarten zusammengestellt. Während der Sockel aus lichtgrauem Karat-Marmor gearbeitet ist, lieferte für die beiden Figuren weißer Laaser-Marmor (Brahms) und Carrara-Marmor (Muse) den Werkstoff.

Kapellmeister Bernhard Schuster
[illegible]lowstrasse 107

NEUE OPERN

Eugen d'Albert: „Izeyl“ ist von der Generalintendantur zur Uraufführung an der Berliner Hofoper angenommen worden.

Leo Blech: „Versiegelt“, komische Oper in einem Akt, nach Raupach, wird am Berliner Königlichen Opernhaus zu Beginn der nächsten Spielzeit in Szene gehen.

Giuseppe Galli: „Marie Antoinette“, lyrisches Drama von Pasquale de Luca, erlebte am Teatro Vittorio Emanuele in Turin seine Uraufführung.

Robert Payr: „Irrlicht“, Oper in einem Akt, Text von H. Schwerdtner, ging am Stadttheater in Riga zum ersten Mal in Scene.

Edgar Vogel: „Johannisnacht“, romantische Volksoper in vier Akten, Text von G. Nicolai, betitelt sich ein Bühnenwerk, das der Tonsetzer soeben vollendet hat.

OPERNREPERTOIRE

Dessau: Herzogliches Hoftheater. Der jüngst erschienenen amtlichen Statistik „Übersicht über die Spielzeit 1907/08“ entnehmen wir, daß 71 Opernvorstellungen stattfanden. Altem Brauche getreu wurde die Spielzeit mit einer Wagner-Aufführung begonnen und beschlossen. Aber auch sonst beherrschte der Name Wagner den Plan insofern, als er mit 9 Werken in 18 Aufführungen die weitaus höchste Spielziffer von allen erreichte. Wohl zum ersten Male geschah es diesmal, daß der „Nibelungen“-Ring als zyklisches Ganzes in einer Spielzeit von nur 7 Monaten zweimal vollständig zur Darstellung gelangen konnte, ohne daß darüber die anderen Musikdramen des Meisters — mit einziger Ausnahme des „Rienzi“ — vernachlässigt wurden, die außerdem noch je ein bis drei Abende erzielten. Die Neuheiten waren: Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth“ (in szenischer Darstellung), Mozarts „Don Giovanni“ (in der Possartschen Inszenierung, nach Grandaur-Levi) und Sullivans „Mikado“. Im übrigen waren vertreten: Adam (3), Beethoven (1), Bizet (2), Goldmark (3), Gounod (7), Leoncavallo (2), Lortzing (4), Mozart („Figaros Hochzeit“ mit den Original-Rezitativen — 2), Nicolai (4), Rossini (3), Saint-Saëns (1), Smetana (5), Thomas (4) und Verdi (1 mal).

Genua: Das Carlo-Felice-Theater kündigt folgende Neuheiten an: Wagner (Walküre; Siegfried), Bellini (Norma), Boito (Mefistofele), Alfano (Der Fürst Zilah).

Karlsbad: Die Direktion des Stadttheaters (Walter Borchert) wird in der ersten Hälfte des Monats Juli Mozart-Festspiele veranstalten, bei denen u. a. „Don Juan“, „Figaros Hochzeit“, „Die Entführung aus dem Serail“, und „Die Zauberflöte“ zur Aufführung gelangen.

New-York: Das Manhattan Opera House stellt an Neuheiten in Aussicht: Massenet (Der Glöckner von Notre Dame; Griseldis; Cendrillon), Février (Monna Vanna), Blockx (Herbergsprinzeß).

Turin: Das Teatro Reale verheißt an Neuheiten: Wagner (Walküre), Goldmark (Das Wintermärchen), Mascagni (Iris), Bellini (Norma), Montemezzi (Hellera).

KONZERTE

Berlin: Für die Nikisch-Konzerte im kommenden Winter haben bis jetzt folgende Solisten ihre Mitwirkung zugesagt: Ernestine Schumann-Heink, Julia Culp, Teresa Carreño, Guilhermina Casals-Suggia, Eduard Risler, Artur Schnabel, Henri Marteau, Fritz Kreisler, Pablo Casals.

Dresden: Bachpflege im Gottesdienst. An der von der „Neuen Bachgesellschaft“ wiederholt empfohlenen Pflege Bachscher Musik im Gottesdienst hat neuerdings auch der Dresdner Kreuzchor lebhaften Anteil. Er brachte, wie wir aus seinen Programmen entnehmen, in jüngster Zeit unter Leitung des derzeitigen Kreuzkantors, Musikdirektor Otto Richter, folgende Werke Seb. Bachs in der Dresdner Kreuzkirche zur Aufführung: die Matthäuspassion (zweimal), sowie im Rahmen gottesdienstlicher Feiern 18 Kirchenkantaten, von denen die meisten erstmalig dargeboten wurden. Außerdem verzeichnen die Programme des Dresdner Chores eine Anzahl a cappella-Motetten und Lieder sowie eine lange Reihe von Solo-Arien Bachs mit obligaten Instrumenten. Die Soli wurden, altem Herkommen gemäß, größtenteils von Mitgliedern der Dresdner Hofoper und der Hofkapelle ausgeführt. Der seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bestehende Kreuzchor, bekanntlich neben dem Leipziger Thomanerchor der einzige Gymnasial-Alumnenchor, zählt 66 Sänger (Knaben und Jünglinge), die als Zöglinge der Dresdner Kreuzschule besondere Vergünstigungen genießen. Zu seinen früheren Alumnen gehörten u. a. Johann Kuhnau (der Vorgänger Bachs im Leipziger Thomaskantorate), C. H. Graun (der Komponist des „Tod Jesu“, Kapellmeister Friedrichs des Großen), Joh. Adam Hiller (Thomaskantor, Gründer der Leipziger Gewandhauskonzerte), Geheimrat Hermann Kretzschmar (Ordinarius der Musikwissenschaft in Berlin), Geheimrat Wustmann (Direktor des städt. Archivs zu Leipzig), Prof. Dr. Rob. Papperitz (der frühere Organist der Leipziger Nikolaikirche) u. a. Von den früheren Kreuzkantoren seien besonders genannt: G. A. Homilius (Schüler Bachs), Th. Weinlig (Lehrer Richard Wagners), Julius Otto und der unlängst verstorbene Hofrat Prof. O. Wermann.

Lissabon: Unsere im 2. Mai-Hefte gebrachte Notiz ist dahin richtig zu stellen, daß die erwähnten vier Orgelkonzerte im Hause des Herrn Castro Guimaraes stattfanden und von Desiré Pâque, Organisten am Kgl. Konservatorium, ausgeführt wurden.

Salzburg: Die internationale Stiftung „Mozarteum“ und die mit ihr vereinigte Mozartgemeinde haben beschlossen, das 60jährige Regierungsjubiläum des Kaisers Franz Josef am 17. und 18. August durch eine Festveranstaltung zu feiern. Es sind ein Festkonzert im Stadttheater und eine Aufführung von Mozarts Krönungsmesse in der Domkirche vorgesehen.

Zerbst: Der Oratorien-Verein (Leitung: Franz Preitz) veranstaltete am 3. Februar ein Konzert, das ausschließlich Max Bruch ge-

widmet war, und am Karfreitag eine Aufführung des Oratoriums „Gethsemane und Golgatha" von Friedrich Schneider.

TAGESCHRONIK

Aus München wird die Gründung eines Konzertvereins gemeldet, der sich zur Aufgabe gesetzt hat, die empfindliche Lücke wieder auszufüllen, die durch die bekannten Vorfälle im Kaimschen Konzertunternehmen entstanden waren. Der neue Verein gibt u. a. bekannt: Am 1. Mai 1908 hat sich hier unter dem Namen „Konzertverein München" ein Verein gebildet, der sich die Erhaltung, Fortführung und künstlerische Ausgestaltung des im Jahre 1893 von Herrn Hofrat Dr. Kaim ins Leben gerufenen Konzertinstitutes zur Aufgabe macht. Das Kaimorchester soll neu organisiert und damit der Stadt München als ein hervorragender Faktor in seinem musikalischen Leben erhalten bleiben. Der Verein ist am 14. Mai 1908 in das Vereinsregister eingetragen. Die Vorstandschaft besteht aus Major Frhr. v. Crailsheim (Vorsitzender), Rechtsanwalt Robert Maurmeier (Schriftführer und Schatzmeister, zugleich stellvertretender Vorsitzender), Frau Marie Barlow und Geh. Kommerzienrat Gabriel Sedlmayr (Beisitzer). Dank dem besonderen Entgegenkommen der Leitung des Wiener Konzertvereins ist es gelungen, Direktor Ferdinand Löwe aus Wien, den ersten Dirigenten dieses Unternehmens, in gleicher Eigenschaft für den Konzertverein München zu gewinnen. Direktor Löwe wird vom Herbst dieses Jahres an beide Stellungen in sich vereinigen. Als Leiter des gesamten Unternehmens sind für den künstlerischen Teil Hofrat Dr. Kaim, für den administrativen Teil Direktor Karl Koch bestellt. Die zum Vollzug der künstlerischen und wirtschaftlichen Verwaltung erforderlichen Maßnahmen erfolgen durch einen Ausschuß, dem die Vorstandschaft, Direktor Löwe, der künstlerische und der administrative Leiter angehören. Der Verein hat durch hochherzige Gönner bedeutende finanzielle Zuwendungen erhalten. Die Gründung einer Unterstützungs- und Ruhegehaltskasse für die Orchestermitglieder ist in Aussicht genommen. Der Konzertverein beabsichtigt im Laufe des Winters 12 große Abonnementskonzerte, ferner die bisherige Anzahl von Volkssymphonie- und populären Konzerten abzuhalten. Die Proben unter Oberleitung des Direktors Löwe sollen alsbald beginnen. Diesem obliegt auch im Zusammenwirken mit dem Ausschuß die weitere Ausgestaltung des Orchesters, die lediglich nach künstlerischen Gesichtspunkten erfolgen soll. Der Konzertverein hat den Kaim-Saal (Tonhalle) von Herrn Hofrat Dr. Kaim durch Pachtvertrag auf 20 Jahre übernommen, ebenso wie der Verein in die bestehenden Verträge mit den leitenden und ausübenden Künstlern einzutreten beabsichtigt. Die Fortführung und Erhaltung des Konzertvereins erfordert in erster Reihe die Unterstützung der maßgebenden Behörden und Kunstfreunde, sowie eine ausgiebige Beteiligung von Abonnenten an den Konzerten des Vereins. Die uneigennützigen Opfer der finanziell beteiligten Persönlichkeiten

mögen in dieser Richtung als ein leuchtendes Beispiel gelten.

Der Prozeß der Erben Donizetti's gegen die Gesellschaft dramatischer Autoren und Komponisten in Paris. Der „Neuen Freien Presse" wird aus Paris geschrieben: Gaëtano Donizetti starb im Jahre 1848. Der ungeheure Triumphzug seiner Meisterwerke: „Regimentstochter", „Favoritin", „Don Pasquale", „Lucia von Lammermoor" um die Welt begann erst nach seinem Tode. Die Tantièmen, die sich auf Millionen beziffern, wurden für Rechnung der Erben von der Gesellschaft dramatischer Autoren und Komponisten in Paris, dessen Mitglied Donizetti war, einkassiert. Bis zum Jahre 1865 führte die Gesellschaft — nach Abzug ihrer Gebühren — die Tantièmen an Donizetti's Erben ab. Dann stellte sie aus unbekannten Gründen die Abrechnung ein, fuhr aber fort, die Tantièmen einzukassieren. Dieser Zustand dauerte rund 40 Jahre, bis endlich etwa im Jahre 1905 zwei Neffen Gaëtano Donizetti's — Giuseppe und ein jüngerer Gaëtano, Söhne des in türkischen Diensten verstorbenen Militärkapellmeisters Carlo Donizetti — aus Konstantinopel auftauchten und die Gesellschaft dramatischer Autoren um Legung einer Rechnung und Herauszahlung der erhobenen Tantièmen ersuchten. Die Gesellschaft weigerte sich. Sie bestritt zunächst die Qualität der Konstantinopeler Herren als Erben Donizetti's, sodann, als sie in diesem Punkte nach längerem Prozessieren nachgeben mußte, die Berechtigung der Forderung. Sie wies auf ihre Verträge hin, kraft deren sie berechtigt ist, von allen Produktionen dramatischer Autoren, selbst von solchen, die längst verstorben sind, ja auch von solchen, die notorisch niemals der ehrenwerten Gesellschaft angehört haben, wie zum Beispiel Sophokles, Shakespeare, Racine, Molière, Prozente von den Einnahmen zu erheben. Die Gesellschaft, die in Wirklichkeit der mächtigste Autorentrust ist, der je existiert hat, hat nämlich vermöge ihrer Monopolstellung den Theaterdirektoren diese ans Unwahrscheinliche grenzende Vertragsklausel auferlegt. Aber Donizetti's Erben ließen sich durch nichts abschrecken. Sie verklagten die Gesellschaft vor dem Pariser Handelsgericht auf Rechnungslegung seit 1865 und auf Herausgabe der einkassierten Tantièmen. Die Gesellschaft erhob den Einwand der Unzuständigkeit des Handelsgerichtes, und als dieser verworfen wurde, verweigerte sie die Einlassung zur Hauptsache. Ein Schiedsrichter wurde vom Handelsgericht beauftragt, die Sache zu prüfen. Seine Feststellungen fielen zu Gunsten von Donizetti's Erben aus, und die Gesellschaft, die auf dem Standpunkt steht, nach wie vor jede Erklärung in der Hauptsache zu verweigern, sieht sich nunmehr nach den Anträgen der Kläger verurteilt zunächst zur Rechnungslegung und zur vorläufig vollstreckbaren Zahlung eines Teilbetrages von 10000 Francs. Da Gaëtano und Giuseppe Donizetti ihren Anspruch auf mindestens 800000 Francs beziffern, so wollen diese 10000 Francs, die wohl zum größten Teil auf Anwaltsvorschüsse und Gerichtskosten draufgehen, nicht viel besagen. Aber die Erben haben nun einen Hauptschlag gegen die Gesellschaft ausgeführt. Sie stellten nämlich allen Pariser Theatern einen Pfändungsbefehl zu, durch

den „die vertragsmäßigen Ansprüche der Gesellschaft auf Erhebung eines Prozentes von der Bruttoeinnahme“ mit Beschlag belegt werden. Die Gesellschaft aber weist lächelnd darauf hin, daß ihr ein solches Recht gar nicht zustehe. Sie hat nämlich für ihre eigene Rechnung nur ein Prozent von der Tantième des Autors zu verlangen — und das ist ein gewaltiger Unterschied. So dürfte denn der Hauptschlag vorläufig ein Schlag ins Wasser sein. Die Gesellschaft hat gegen das Urteil, durch das das Handelsgericht sich für zuständig erklärt, Berufung vor dem Pariser Appelihof eingelegt. Dort wird die Frage nächstens zur Entscheidung kommen. Donizetti's Erben aber, die diesen Kampf seit 1905 führen, werden wohl inzwischen zur Erkenntnis kommen, daß die Justiz in Frankreich eine ebenso langsam wandelnde Dame ist — wie in der Türkei.

Die Stadt Wien hat, nach der „Neuen Freien Presse“, das Geburtshaus Franz Schuberts um 105000 Kr. angekauft. Das einstöckige, architektonisch nicht bedeutsame Haus hatte zu Schuberts Zeiten die Bezeichnung „zum roten Krebsen“, später war es das Haus Nr. 72 des Himmelpfortgrundes, derzeit ist es Nr. 54 der Nußdorferstraße. Besitzer waren im Jahre 1797 Matthias Schmidthuber, 1858 Barbara Leithner, seit 1868 die Familie Wittmann. Die Nummerntafel aus rotem Marmor, die zu Schuberts Lebzeiten über dem kleinen Haustor angebracht war, wurde im Jahre 1858, als die jetzt dort befindliche Votivtafel zur Verwendung kam, entfernt. Sie gehört als Geschenk des Herrn Rudolf Wittmann der Stadt Wien, die bekanntlich sehr reich an Schubert-Erinnerungen und -Reliquien ist und nunmehr auch das Haus in Obhut genommen hat, in dem die Schlosserstochter aus Zuckmantel, Frau Elisabeth (geborene Vitz), ihrem Gatten, dem trefflichen Schullehrer und k. k. Armenrat Franz Schubert, am 31. Januar 1797 den Franzl schenkte. Während das Äußere des Hauses recht unscheinbar und alltäglich ist, sind der Hof und das Gärtchen auf dem steilen Hügel über dem Liechtental poetisch, wenn man will, auch musikalisch gestimmt. Auf der Wiener Schubert-Ausstellung waren Hof und Gärtchen in hübschen Aquarellen von Reinhold und Kopallik zu sehen.

Am 1. Oktober wird in Kiel ein alle Lehrfächer der Musik (incl. Opernschule) umfassendes Konservatorium der Musik eröffnet. Die Gründung geschieht mit Hilfe eines größeren Kapitals, das von einem Konsortium von Kieler Musikfreunden zur Verfügung gestellt ist. Die Organisation und Leitung ist dem Privatdozenten der Musikwissenschaft an der Kieler Universität und Dirigenten des Kieler Gesangvereins, Dr. Albert Mayer-Reinach, übertragen worden.

Der bekannte Theoretiker und Komponist Joseph Pembaur, Direktor am Innsbrucker Musikverein, feierte am 23. Mai seinen 60. Geburtstag.

Herr Georg Vollerthun in Berlin bittet uns mitzuteilen, daß er ab September d. J. von dem Gesangslehrer Frank King Clark als Speziallehrer für deutsche Oper und deutsches Lied nach Paris engagiert worden ist.

Die Wiener Philharmoniker wählten in ihrer Generalversammlung einstimmig Felix

Weingartner zum Dirigenten der Konzerte der nächsten Saison.

Alexander Z. Birnbaum, seither Dirigent der Symphoniekonzerte in Lausanne, ist von Direktor Gregor vom September 1908 ab für die Komische Oper in Berlin verpflichtet worden.

Dem Direktor der Dresdener Musikschule, R. L. Schneider, ist vom König von Sachsen der Titel Professor der Musik verliehen worden.

Aus Anlaß des 25 jährigen Jubiläums seiner Zugehörigkeit zum Berliner Königlichen Opernhause ist Julius Lieban zum Königlichen Kammersänger ernannt worden.

Dem Leipziger Klavierpädagogen Robert Teichmüller wurde vom König von Sachsen Titel und Rang eines Königlichen Professors der Musik verliehen.

Die Gesanglehrerin am Kgl. Konservatorium der Musik in Dresden, Frl. Aglaja v. Görger St. Jörgen genannt Orgeni, wurde zur Professorin der Musik ernannt. Frl. Orgeni war 1865 bis 66 an der Berliner Hofoper engagiert, gastierte dann an vielen Bühnen und wirkt seit 1886 als Lehrerin des Gesanges am Dresdener Konservatorium. Sie ist der erste weibliche Professor in Sachsen.

Herr Professor Dr. Carl Fuchs in Danzig bittet uns, folgende Berichtigung bzw. nachträgliche Veränderung einer Stelle in der ersten Hälfte seiner Arbeit über den Choral in der evangelischen Kirche (2. Mai-Heft) bekannt zu geben: S. 206 unter Beisp. 35 ist der erste Satz zu streichen. Ebenfalls unter Beisp. 36 das Wort: „schlichte". Das Wort „achttaktige" wäre in Anführungszeichen zu setzen. Der Verfasser wünscht hinzuzufügen: Beispiel 36 ist ein Unikum mit durchgeführtem Ausfall der leichten Takte., Diesen läßt das Original von Apelles v. Löwenstern durch Halbtaktpausen empfinden. Es ist 1644 für Sologesang geschrieben und notiert die relativ leichteren Takte 2 und 6 in Vierteln hinter einem Trennungsstrich.

TOTENSCHAU

Im Alter von 84 Jahren † am 16. Mai in Berlin Musikdirektor Sally Philipp, Mitbegründer des Verein Berliner Musiker.

Am 19. Mai † in Ludwigsburg im Alter von 64 Jahren Kommerzienrat Karl Walcker, Teilhaber der Firma E. F. Walcker & Co, Königlich württembergische Hoforgelbaumeister.

Im Alter von 68 Jahren † am 19. Mai in Berlin die ausgezeichnete Gesanglehrerin Luise Reß. Zu ihren Schülern gehörten u. a. Heinrich Gudehus, Heinrich Ernst, Ida Hiedler, Helene Staegemann.

Am 25. Mai † 70 Jahre alt, Professor Gustav Adolf Papendick, einer der ausgezeichneten Klavierpädagogen Berlins. Sehr bekannt und viel besucht waren seine Kammermusikabende, die er in den 80er und 90er Jahren meist im Hotel de Rome veranstaltete.

Am 31. Mai † in Weimar, 81 Jahre alt, Wilhelm Gottschalg, einst ein berühmter Orgelspieler, der zu dem Freundeskreise Liszts und Wagners zählte.

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

KONZERTE

Das Stern'sche Konservatorium in Berlin brachte im Neuen Königl. Operntheater drei dramatische Aufführungen seiner Opernschule. Die musikalische Leitung hatte der Direktor der Anstalt, Professor Gustav Hollaender, in bewährter Weise übernommen, die Regie, Nicolaus Rothmühl. Das reichhaltige Programm (besonders hervorzuheben die zweiten Akte von „Der Widerspänstigen Zähmung" und „Carmen" und „Margarethe", III. Akt) gab verschiedenen Gesangsnovizen des In- und Auslandes Gelegenheit, sich schöne Erfolge zu holen. Die Inszenierung war eine würdige, die Kostüme (Verch & Flothow) historisch und stimmungsvoll. Über den Gesamterfolg konnten Prof. Hollaender und Nicolaus Rothmühl wiederholt dankend quittieren.

Die Gesang- und Theaterschule der Frau Professor Käthe Fessler veranstaltete im Neuen Schauspielhaus in Berlin unter der Leitung von Kapellmeister Felix Pinner eine Opernaufführung, und zwar Akte aus „Die lustigen Weiber", „Waffenschmied" und Szenen aus „Cavalleria rusticana", „Freischütz" und „Figaros Hochzeit". Heinrich Scheden, Opern- und Konzertsänger, hatte sich um die Regie verdient gemacht und der Gesamteindruck war ein durchaus befriedigender, gesanglich wie darstellerisch.

Das Konservatorium von Ottilie von Hanuschewski, Berlin W, Steinmetzstr. 42, gab in Form eines Konzertes mit gutem Gelingen eine Übersicht seiner gewissenhaften Ausbildung in allen Fächern der Musik, von kleinen Anfängen an bis zur Beherrschung anspruchsvoller Technik, Sicherheit und richtig empfundener Auffassungsgabe. Die überaus reichhaltige Vortragsfolge, verständig zusammengestellt und wirksam gesteigert, brachte der Leiterin des Instituts und ihren strebsamen Zöglingen reichen Beifall ein.

AUS DEM VERLAG

Leone Sinigaglias Lustspielouvertüre „Le Baruffe Chiozotte" (nach dem Goldonischen Lustspiele) wird in der Konzertzeit 1908/09 u. a. in Antwerpen, Dresden, Görlitz, Karlsbad, Teplitz, Ostende, Wasa, Wien, Mailand und Utrecht zur Aufführung kommen. In den beiden letztgenannten Städten fanden jetzt schon erfolgreiche Aufführungen des Werkes unter Leitung der Kapellmeister Toscanini und Wouter Hutschenruyter statt.

„Das begrabene Lied" für gemischten Chor mit Tenorsolo und Orchester von Jos. Krug-Waldsee, dessen symphonische Tondichtung „Der goldene Topf" auf dem Tonkünstlerfest in München zu Gehör kam, wird in der nächsten Konzertzeit u. a. in Hohensalza und in Schweinfurt zur Aufführung gelangen.

Joseph Suks Symphonie „Asrael", die von der Böhmischen Akademie für Kunst und Wissenschaft mit dem höchsten Preise von 2000 Kronen ausgezeichnet wurde, wird in der nächsten Konzertzeit in Hamburg unter Leitung von Professor Francesco Paolo Neglia und in der Warschauer Philharmonie unter S. von Noskowski zur Aufführung kommen.



EINGELAUFENE NEUHEITEN



BÜCHER

A. Möhler: Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Zweite, vielfach verbesserte und erweiterte Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen. Sammlung Göschen No. 121 und 347. (je Mk 0.80.) G. J. Göschensche Verlagshandlung, Leipzig 1907.
M. Strauß: Inhalt und Ausdrucksmittel der Musik. Eine musikästhetische Skizze. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Groß-Lichterfelde.
Paul Magnette: Les traducteurs du „Faust“ de Goethe en musique. Étude. Verlag: J. Fromenteau-Olivier, Lüttich 1908.
M.-D. Calvocoressi: Moussorgsky. (Les maîtres de la musique, publiés sous la direction de M. Jean Chantavoine) (Fr. 3.50.) Verlag: Félix Alcan, Paris 1908.
Report of the Librarian of Congress and report of the superintendent of the library building and grounds for the fiscal year ending june 30 1907. Government printing office, Washington 1907.
Deutsches Museum von Meisterwerken der Naturwissenschaften und Technik in München. Führer durch die Sammlungen. (Mk. 1.—.) Verlag: B. G. Teubner, Leipzig
Werdegang und Erlebnisse eines Orchestermusikers, von ihm selbst erzählt. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig 1908.
William Ashton Ellis: Life of Richard Wagner. Vol. VI. (16 sh.) Verlag: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd., London 1908.
Richard Wagners photographische Bildnisse. Mit einem Vorwort von A. Vanselow. (Mk. 3.—.) Verlag: F. Bruckmann A.-G., München.
Richard Batka: „Wieland der Schmied“. Ein Richard Wagner-Festspiel für Gedenkfeiern. Dürerverlag, Prag 1908.
M. Bauer: Historie oder Pamphlet? Ein Vademekum für den Musikschriftsteller Fr. Spiro. Verlag: C. A. André, Frankfurt a. M. 1908.
August Bielfeld: Der künstlerische Vortrag in der Musik. (Mk. 1.20.) Verlag: P. Ed. Hoenes, Trier.
Musikbuch in Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich und den bedeutendsten Musikstädten des Auslands. Redigiert von Dr. Hugo Botstiber. Fünfter Jahrgang 1908. Verlag: Carl Fromme, Wien und Leipzig 1908.
Ernst Challier sen.: Verlags-Nachweis im Musikalienhandel. Eine Aufstellung aller Verkäufe und Übergänge geschlossener Verlage, Verlagsteile und einzelner Werke mit Angabe der jetzigen Besitzer. Ernst Challiers Lexikalischer Selbstverlag, Gießen 1908.
Bach-Jahrbuch. Vierter Jahrgang 1907. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. (Mk. 4—.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Die lustigen Weiber von Windsor. Komisch-phantastische Oper in drei Aufzügen von Otto Nicolai. Nach Shakespeare's gleichnamigem Lustspiel gedichtet von Hermann S. Mosenthal. Vollständiges Buch herausgegeben und eingeleitet von Georg Richard Kruse. (Opernbücher, 62. Band. Mk. 0.20). Verlag: Philipp Reclam jun., Leipzig.
Hans von Wolzogen: Aus Richard Wagners Geisteswelt. Neue Wagneriana und Verwandtes. (Mk. 4.—.) Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1908.
Wilhelm von Lenz: Beethoven. Eine Kunststudie. Erster Teil: Das Leben des Meisters. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. (M. 4.—.) Ebenda.
A. Kuypers: Aphorismen zur Bildung der Singstimme. In Worte gefaßt von Drude Ellerhusen (Mk 1.50.) Kommissionsverlag von K. F. Koehler, Leipzig 1908.
Konzert-Kalender 1908/9 der Konzertdirektion Norbert Salter in Berlin. (Mk. 2.).
Aline Tasset: La main et l'âme au Piano. D'après Schiffmacher. Verlag: Ch. Delagrave, Paris.

MUSIKALIEN

Ernst Münch: Sieben Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 15. (Mk. 3.—.) Verlag: H. Schröder Nachf., Berlin.
Robert Dencker: Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 1. (No. 1 Mk. 1.50, No. 2 Mk. 1.50, No. 3 Mk. 2.50) Ebenda.

INHALT

INHALT

Kritik (Oper)

Kritik (Konzert)



NAMEN- UND SACHREGISTER

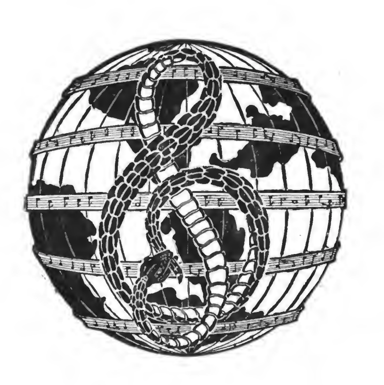
ZUM III. QUARTALSBAND DES SIEBENTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1907/8)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE





DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

SIEBENTER JAHRGANG

VIERTER QUARTALSBAND

BAND XXVIII



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1907—1908

DIE MUSIK

7. WAGNER-HEFT

Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe.

RICHARD WAGNER
(„Eine Mitteilung an meine Freunde")

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 19
Erstes Juliheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



DAS KÜNSTLERDRAMA IN WAGNERS PARSIFAL

von Dr. Richard Zimmermann-Lübeck



Drei Sehnsuchtsquellen speisen den Zaubersee der Wagnerschen Kunst: die natürliche Sehnsucht nach einem seelisch-sinnlichen Vollglück seines Ich, die heilige Sehnsucht nach einer befriedigenden Lebensgemeinschaft aller Schmerz und Lust fühlenden Wesen dieser Erde, die Sehnsucht des Künstlers endlich nach einer befriedigenden Existenz des Kunstwerks wie des Künstlers.

Die hier gedachte Sonderung ist freilich in der Person und der Kunst Wagners ebensowenig vorhanden, wie in der Natur gesonderte Elemente sich finden. Auch in seinem „Parsifal" durchdringen sich jene Strömungen. Der erkennende Geist aber wird ohne diese Trennung sich nicht vermitteln können. So richten sich denn die folgenden Betrachtungen nur auf eins der Lebenselemente des „Parsifal"; nur als ein Gleichnis seines Künstlerlebens und -erlebens sehe ich jetzt den „Parsifal" an, mir wohl bewußt, daß damit die Lebens- und Sinnfülle des Werkes durchaus nicht erschöpft ist.

Der Heilige Gral

Das schönste Phänomen unseres Seelenlebens ist jener still in sich und ihrem Gott befriedete Zustand der Seele, der bei höher organisierten Naturen sich zu einer das Subjekt beglückenden reichen Innenwelt der Gedanken und Gefühle steigert. Vorzügliche Genien, mit der Gabe des Kunstschaffens ausgestattet, haben jenem seligen Innenleben in Kunstwerken Wahrnehmbarkeit und Dauer verliehen, andere Genien, zur Religionsstiftung beanlagt, haben denselben Zustand als religiöse Vermächtnisse überliefert. Umfaßt man beiderlei Wirken in einem Symbole, so ist das segenspendende Zaubergefäß, der Heilige Gral, das sinnbildliche Ergebnis aller jener edelsten Betätigungen des menschlichen Geistes.

Gralshüter

Von Geschlecht zu Geschlecht lebt und erneuert sich der Heilige Gral. Immer neue Genien deuten das Vermächtnis und schaffen von neuem seine Kraft. Als solch ein berufener Gralshüter fühlte sich Wagner; ja, es war bei zunehmendem Alter sein immer bestimmteres Bewußtsein, daß er unter allen Zeitgenossen der erste der Berufenen, daß er der Gralskönig seiner Zeit sei.

Die Amfortaswunde

Besteht nun das Wesen jener höheren Idealwelt eben darin, daß sie nur als beglückendes Innenleben vorhanden ist, höchstens in einem selten sich bildenden Kreise weniger Auserlesenen teilweise sich verwirklicht, im übrigen aber auf das Dasein im Kunstwerk angewiesen ist, so erzeugt diese Absonderung gerade in starken Naturen Verlangen und Drang nach draußen, nach Eroberung und Gewinn der wirklichen Welt, die so golden uns anlacht, es müßte denn sein, daß dem Genius für die Gestaltung seines Lebens eine glückliche Beschränkung oder wunschlose Entsagung beigegeben ist, wie es etwa bei Bach oder Beethoven (Titurel) zu erkennen ist.

Schon der an sich edle Drang, sich mitzuteilen, führt aus der reinen Idealität in die Arme der Frau Welt. Diesem reinen Wunsche mischen sich aber sofort Begehrungen anderer Art bei. Den Künstler verlangt es nicht nur, sein Innenglück in seine Mitmenschen zu ergießen, er wünscht auch Liebe und Anerkennung dafür einzutauschen, er will von Liebe getragen sein; in letzter Linie, je bedeutender und stärker sein Naturell ist, wird er den Drang verspüren, auf die Gestaltung der wirklichen Welt einzuwirken, und um so heftiger nur, je herrlicher das Weltbild ist, das ihm vor der Seele steht. Goethes Eintritt in Weimar, Schillers Brief an das französische Parlament, ja eigentlich seine ganze Dichtungsweise mögen als bekannte Beispiele hierfür gelten. Den Künstler Wagner ergriff der Wahn, die Welt nach einem Wunschbilde zu gestalten, in der Revolutionszeit von 1848. Sein stolzester Gedanke war, der in seinem Sinne umgewandelten Menschheit diese ihre Umwandlung in einem Kunstwerke von unerhörter Neuheit darzustellen. Künstler und Volk, Ideal und Leben sollten eine Vermählung feiern, daß Schillers Wort „Seid umschlungen, Millionen" eine ungeahnte Erfüllung fände. Frau Welt aber verlachte den Künstler, der ihr mit brünstiger Umarmung nahen wollte. Hohn und Spott, Verfolgung und Verbannung trug er davon. Nur konnte die eine große Schmach, die er erlitt, ihn nicht vor neuer Schmach behüten. Wohl konnte er davon ablassen, der Wirklichkeit eine Wunschgestalt aufprägen zu wollen; wohl auch davon, seinem Kunstwerke („Ring des Nibelungen") die unmittelbare Beziehung für die lebendige Gegenwart zu erzwingen, nimmer aber davon, das Kunstwerk selbst seinem Wunsche gemäß ins Leben hineinzusetzen. Und auch schon dieser Drang leitete ihn immer wieder wonneverlangend in die Arme der Frau Welt. Wohin ihn auch sein Dämon führte, überall versuchte er sein Kunstideal der Welt annehmbar zu machen, und überall gab ihm die Welt dieselbe Antwort. In Zürich, in Paris, in London, in Wien, in kleinen und großen deutschen Residenzen,



ja, selbst in Rußland bot er sich an, und überall trug er die aus seines Sehnens Quell ewig erneute Qual, überall die brennende Wunde davon, sich wieder an den Pranger gestellt zu haben. Überall bedurfte es nur der Enthüllung seines Kunstideals, um täuschende Annäherung in Gleichgültigkeit, um schnell verfliegende Begeisterung in Spott und Verleumdung zu verwandeln. Und der Quell der Sehnsucht nach dieser lachenden, goldigen Welt wollte sich dennoch nicht schließen. Getragen sein, als der Meister anerkannt, geliebt sein, — es wollte in ihm nicht aufhören, danach zu schmachten, — zu seiner eigenen, furchtbaren Pein. Denn tiefer, als irgendeiner es ahnen konnte, fühlte er die Schmach, die er durch dieses Sichsehnen seinem bessern Selbst, seiner hehren Kunst antat. Die großen Meister vor ihm, wie als letzter und größter Beethoven gelebt hatte (Titurel), waren glücklich in ihrem Kunstschaffen, weltabgekehrt, selbstgenügsam in spärlicher Existenz, durchaus befriedet im Anschaun des Kleinods ihrer Kunst; nur ihn wollte das stachelnde Verlangen nach „Weltenwonne“ nicht verlassen, das ihm und seiner Kunst nur immer neue Demütigungen einbrachte. Aus solch einem wunden Herzen quillt die Bitte: „Erlöser, schließe die Wunde, daß heilig ich sterbe, rein dir gesunde!“

Kundry

Hiermit sind im wesentlichen schon die Lebenseindrücke gezeichnet, die den Künstler Wagner zur Gestaltung des hysterisch lachenden Weibes anreizten. Noch klarer werden uns die Züge dieser Gestalt, wenn wir Kundry in die Reihe oder vielmehr in den Gegensatz zu den übrigen Frauengestalten Wagners stellen. Denn abgesehen von der Venus im sogenannten „Pariser Tannhäuser“, der Wagner, meines Erachtens nicht zum Vorteil dieser Göttin, Kundry-Elemente zugeführt hat, steht Kundry ganz abseits von allen Wagnerschen Frauengestalten. Isolde freilich und in gewisser Hinsicht Eva sind auch in gesonderter Stellung. Aber auch diese sind, wie die übrigen, im Wesentlichen Geschöpfe seiner Sehnsucht, Kundry dagegen bedeutete für Wagner den plastisch angeschauten Dämon der Wirklichkeit.

Regungen der Sehnsucht sind gewiß allen höher, besonders allen künstlerisch organisierten Naturen eigentümlich, auch dann, wenn der vorherrschende Charakter eines Individuums zu einem sich selbst genügenden Ruhestand hinneigt, dem tiefen Alpensee vergleichbar, der Bergeszinnen, Mond und Sterne rein abspiegelt. Diese letztere Anlage tritt in Wagners Gesamtbild jedenfalls sehr zurück gegen eine nur mit heroischem Maße zu messende Sehnsucht einer geradezu hungernden Seele. Aus dieser Seele sind die Gestalten entstiegen, an denen der Künstler wie der Mensch

seiner Sehnsucht Sättigung zu geben suchte. Dem Plane unserer Betrachtung entsprechend, vergegenwärtigen wir uns jetzt an der Reihe seiner Frauengestalten nur das, wozu der Künstler sie für den Künstler erschuf: Senta, die ersehnte Heimat für den in der Fremde Irrenden; Elisabeth, die jungfräulich deutsche Seele für den vom weltstädtisch-französischen Genußleben Unbefriedigten; Elsa, das unbedingt glaubende Wesen für den einsamen, von der Welt unverstandenen und verdächtigten Künstler; Sieglinde, das gleich wie er selbst, wie die deutsche Kunst, wie das deutsche Volk in unwürdigen, fremden Banden gefesselte deutsche Wesen, das sich aus schmachvoller Gesetzlichkeit zur Freiheit und Würde, wenn auch dem Tode entgegen, losreißt; Brünnhilde endlich, „das kühne, herrliche Kind", die zu neuem Leben erweckte Germania, und ebenso, des mythischen Schimmers ledig, als bürgerlich schlichtes, aber nicht minder die deutsche Art verkörperndes Wesen, Eva, die es selbst ausspricht, daß sie des Meisters Geisteskind ist:

„Durch dich nur dacht'
ich edel, frei und kühn:
du ließest mich erblühn!"

— sie alle sind die Geschöpfe einer allgewaltigen Sehnsucht, mit der er sich in die Wunschseele seiner Nation versenkte, um als Weckrufer ihr das lebenvolle Wesen zu entlocken, das die Gabe seines Genius liebend empfange. Gewiß haben diese germanisch-deutschen Frauenbilder wiederum in unzähligen jungen Menschen seelenbildend gewirkt. Im Ganzen aber blieb ihm die Nation den beglückenden und zu seinem Lebenswerke stärkenden Gegengruß schuldig. Witzbolde nichtdeutscher Herkunft konnten die Rolle übernehmen, ihm zu antworten. Diese bittere Erfahrung, die die Summe seines Künstlerlebens vergällte, wirkte dann auch mitschaffend an der letzten, allen früheren so entgegengesetzten Frauengestalt des Meisters, an Kundry, dem Dämon der „Frau Welt", wie mittelalterliche Dichter sagen würden. Der Glaube an ein deutsches Volk, aus dem ihm das blonde, blauäugige, stammesreine Ideal anstrahlte, schwand dahin. Das Auge, keiner holden Täuschung mehr fähig, sah das semitisch-arische Völkergemisch mit seinen unreinen Instinkten, unfähig, das Große und Reine zu lieben, ein endlos durch das Dasein sich wiedergebärendes Etwas, lebenbegierig, aber in und mit sich in tausendfältigem Widerstreit und nur in der Wut gegen das mit reinem Bewußtsein sich ihm entziehende Höhergeartete sich immer gleichbleibend. Dieses Weltwesen verkörperte sich ihm in Kundry, „Gundryggia dort" germanischen Anteils, „Herodias" hier, semitischer Abkunft. Wehe dem Künstler, der ihr wonneverlangend in die Arme sinkt! Er umarmt ein hysterisch lachendes Weib.

Klingsor's Zauberschloß

Der Ort nun, wo der Künstler und Frau Welt sich begegnen, ist ein Wunderschloß, das ein Zaubermeister mit arger List hergerichtet hat. Dieser Zauberer kennt die schlechten Instinkte, die von je mit den höheren und reineren Trieben ihren Kampf geführt haben. Er kennt den Hang der Welt zu schlaffer Verweichlichung, er kennt ihre öde Langeweile, die sich zerstreuen will. Den schlechten Neigungen zu frönen, lockte er an: süße Kost und bunte Pracht bietet er aus. Er steht nicht im Dienste der himmlischen Muse, die als heilig-ernste Göttin, als Erlöserin, als beglückende Freundin sich herabneigt; er ist der Herr und Meister seiner Odalisken, die vor müden Augen ihren Tanz schlingen. Selbst unfähig, die Muse zeugend zu umarmen, lockt er Schaffende an sich, er legt ihnen Fallstricke, stellt ihnen Preise und frohlockt ihrer „Feilheit"; sind sie erst einmal, von Genuß- und Gewinnsucht verführt, in seine Dienste getreten, so werden sie, vor sich selbst entehrt, nie wieder den Weg zu ihrem bessern Selbst, zum Gralstempel ihres Schaffens zurückfinden, „sie bleiben ihm zugewiesen". Seiner eigenen Schmählichkeit drückend bewußt, ist er der Feind alles edlen Schaffens; gerade darum aber streckt er neidisch-lüstern nach dem Alleredelsten (Gral) seine Hände aus, um es entstellt und verfälscht als neues Lockmittel in seinem Zaubergarten zu verwenden. Klingsor heißt der Magier im „Parsifal". In der Welt hat er tausend Namen und hat immer und überall gelebt, wo die Himmelsgabe des Genius ins Getriebe des Lebens hineingerät. An die schaffende Kunst macht sich die Ausbeutung der Kunst heran. Besonders überall da, wo die Bretter aufgeschlagen werden, die die Welt bedeuten, lauert der Dämon Klingsor, und immer werden hier die Geister des Gralstempels und die von Klingsors Zaubergarten um die Herrschaft streiten. In der Wirklichkeit des Lebens wird auch hier jene Mischung eintreten, die überall in unserer von Widersprüchen vollen Welt zustandekommt. Der Dichter aber stellt uns in seinem Bilde die Geister rein geschieden dar. Werden wir uns daher des Künstlergleichnisses bewußt, das die Handlung im „Parsifal" keineswegs ausmacht, wohl aber als ätherisches Element durchdringt und umschimmert, so erkennen wir in dieser Gedankensphäre Klingsor als den bösen Geist im Leben der Kunst, der mit dem Schlechten seine Rechnung macht und durch Geisterzwang auf Beute ausgeht. Durch die heilige Magie der wahren Kunst soll dieser Geist gebannt und die von ihm vorgetäuschte Pracht „in Trauer und Trümmer" gestürzt werden. Das Drama selbst aber, das Klingsors Vernichtung darstellt, soll als Einweihung der neu entstehenden Bühne die guten Geister als Schutzgeister ins neue Haus einführen: so ist das Drama ein Festspiel zur Bühnenweihe, wie es sein Meister beziehungsvoll genannt hat.

Parsifal

Dem Kampfe gegen Klingsors Geist und Reich galt recht eigentlich die ganze Energie von Wagners Künstlerleben; aber vor dem Kampfe auf dem weiten Felde der Außenwelt hatte er in seiner eigenen Brust den Entscheidungssieg zu erringen, dem nicht unähnlich, den in der griechischen Fabel Herakles erringt, als die beiden Frauen ihm am Scheidewege erscheinen. Auch er hatte die Wahl. Wie kein anderer hatte er den Hang der europäischen Theaterwelt ersehen, er kannte die Zauberkünste der jüdisch-französisch-italienischen Oper, er beherrschte ihre berückenden Mittel wie kein anderer; ihm winkten die goldenen Ernten auf ihren Gefilden; ein stürmisches Verlangen nach Freiheit des persönlichen Lebens, nach Getragensein auf wohliger, dienstbarer Woge des Lebens jagte durch seine Adern — und er kehrte sich ab von Klingsors Lustreiche, jener ernsten, erhabenen Kunst zugewandt, der er unter langen Entbehrungen und Kämpfen unerhörter Art eine reine Stätte zu bereiten gewillt war. So wohnten die Amfortassehnsucht und die einer höchsten Lebensaufgabe sich weihende Entsagungskraft Parsifals nebeneinander in seiner Brust.

Ludwig Parsifal

Und doch trat ihm einst auch aus der Außenwelt an einem entscheidungsvollen Wendepunkte seines Lebens ein rettender Parsifal leibhaftig entgegen, gewiß die wunderbarste Erscheinung in seinem vielbewegten Leben. Damals, als dem 50jährigen Manne nach dem Zusammenbruch seiner Wiener Existenz „des letzten Trostes Täuschung schwand", als alle vorhandenen und auch die noch unfertigen Partituren im voraus verpfändet, als alle Anerbietungen, selbst demütigender Art, ihm keine Lebensbasis verschaffen konnten, da erschien ihm Ludwig, der königliche Jüngling, weltunberührt und weltabgekehrt, mit einem Herzen, das anscheinend nur von der heiligen Lust erfüllt war, ein erhabenes Ziel edelster Kunst zu erreichen, das Ziel, dem zuzustreben dem Manne schon der Mut zu sinken drohte. Von Ludwig wurde er von neuem zur Dichtung eines „Parsifal"-Dramas begeistert; Parsifal nannte er den königlichen Jüngling selbst in vertrautem Kreise. Der Glanz dieser bei der ersten Berührung so magischen Erscheinung mußte freilich beizeiten erblassen, und vor allem die Willenskraft, die zur Erreichung eines Parsifal-Lebenszieles gehörte, konnte er nur im eignen Busen finden.

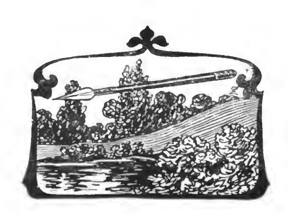
Des Speeres Heimgeleite

Der Künstler, der der Verwirklichung eines Kunstideales sein Leben weiht, hat in dem Kampfe für seine Kunst nur eine siegbringende Waffe: sein Kunstwerk selbst. „Ich kann nur in Kunstwerken reden", sagte

Wagner, dem doch wie keinem anderen Künstler das durchleuchtende wie schneidende Wort zu Gebote stand. Und „ich habe keinen Fuß breit Erde, wo ich ganz das sein könnte, was ich will“. Was er wollte, war groß und neu, aber keineswegs unmöglich. Der Geist edler Menschlichkeit, wie er aus den Werken der vergangenen großen Meister in Dichtung und Musik ausstrahlte, hatte in seinem Schaffen eine neue Erscheinungsform gewonnen: das tonvermählte Drama. Um dieser Kunstform zu wirklichem Leben zu verhelfen, bedurfte es einer außergewöhnlichen Veranstaltung: des Festspiels. Das Festspiel selbst aber wiederum konnte nur dann den ihm innewohnenden und überhaupt erst Berechtigung gebenden menschlich-idealen Geist offenbaren, wenn es den Händen eines geschäftlichen, auf Gewinn rechnenden Unternehmertums völlig entwunden und als reine Gabe des Genius dargeboten wurde. Für diese Idee hat Wagner über 30 Jahre gekämpft. Rückschauend müssen wir heute gestehen, daß die Forderungen, die er zugunsten dieser Idee an Fürsten und Volk, zuletzt an Kaiser und Reich stellte, durchaus bescheiden waren, bescheiden im Verhältnis zu den Mitteln, die anscheinend für andere wohl auch ideale, aber fernliegende, tote, ja oft nichtige Dinge immerfort flüssig sind. Daß hier nun er, der doch auf zweifellos überragende Kunsttaten hinweisen konnte, an erbärmlichen finanziellen und persönlichen Hemmnissen seine Kraft aufreiben mußte, daß er immer wieder vom Wege abgedrängt wurde, „wähnte er ihn schon recht erkannt“, das mußte ihm wohl wie die Wirkung eines wilden Fluches erscheinen, mit dem Frau Welt ihn in die Irre trieb, da er ihrem Hang und ihrer Neigung zu widerstehen gewagt hatte. Werk um Werk gestaltete sich im Reiche seines Schaffens, und eins nach dem andern mußte er dahin geben, wo es entstellt nur zur Mißdeutung seines Wollens und zur geschäftlichen Ausbeutung diente und ein ihn selbst nur peinigendes Scheinleben gewann. Ja, er selbst mußte sein größtes Werk zerstückeln und zersplittern, um es — widerspruchsvoll genug — als Kampfmittel für die Festspielaufführung zu verwenden, und als nach unerhörten Mühen die Tat gelungen war, zwang ihn die äußere Not wieder, es überall hinzugeben, wo es der Verwahrlosung und Entstellung anheimfiel. Erkennen wir in diesem Lauf der Dinge objektiv auch eine vernünftige Notwendigkeit und sogar vielleicht einen künstlerischen Gewinn, so werden wir dennoch auch den an Verzweiflung grenzenden, tiefen Unmut dessen begreifen, der nach allen Mühen seine Idee immer wieder vereitelt und seine Kunst der Verzerrung anheimfallen sah.

In solchem Gewühl äußerer Kämpfe, halber Scheinerfolge und innerer Pein durfte er sich dennoch eines stillgeheimen Trostes versehen: eines früh empfangenen, mit ihm wachsenden, sich umbildenden, vertiefenden, die Widersprüche in ihm auseinanderlegenden und lösenden, den wahren

Sinn seines Künstlerlebens am reinsten spiegelnden Werkes. Und nicht nur seines Künstlerlebens. Aus dem eigenen Leidenskern erwuchs ihm sympathetisch das Gefühl vom Leiden der Welt, mit der eignen Entsagungskraft gewann er Anteil an dem erlösenden Heldentum, das den schlingenden, zehrenden Dämon, der die Welt durchrast, als reiner Liebesgeist zu bannen vermag. Dieses Werk hütete und wahrte er als eine heilige Waffe vor Entweihung im gemeinen Kampfe ums Leben. „Denn nicht ihn selber" — den heiligen Speer — „durft' ich führen im Streite"; „unentweiht" wollte er ihn an seiner Seite führen und des hohen Tages harren, wo er auf heiligersehntem Boden den Speer aufpflanzen könnte. Und der Tag erschien. Des nun fast siebzigjährigen Meisters letztes Werk, von keiner unberufenen Hand betastet, keiner Zerstückelung, keiner Alltagsschaustellung zuvor preisgegeben, offenbarte Klang und Bild auf dem geweihten Hügel; „heimgeleitet, heil und hehr schimmernd", als des Grales heiliger Speer, schloß das Werk des Meisters Wunde, der nun „nach langer Irrfahrt Staub" in einem reinen Elemente, „als König" von den Seinen „gegrüßt", Werk, Amt und Leben beschloß.



RICHARD WAGNERS TANNHÄUSER

SEIN AUFBAU UND SEINE QUELLEN

von Professor Dr. Friedrich Panzer-Frankfurt a. M.



eutschheit emergierend" vermerkte Goethe im Schema seiner Lebensgeschichte als bezeichnendes Ergebnis seiner Straßburger Epoche. Die lange gehegte Vorliebe für französisches Wesen, der Wunsch, es sich völlig zu eigen zu machen, hatte ihn nach Straßburg getrieben, und er mußte erleben, daß er eben hier, „an der Grenze von Frankreich, alles französischen Wesens auf einmal baar und ledig" werden sollte.

„Deutschheit emergierend": man könnte die Worte ebenso als angemessene Überschrift über Richard Wagners Pariser Lebensabschnitt setzen. Mit tausend Masten war er ausgefahren nach dieser Hauptstadt der Kunst. Fröhliche Hoffnung, ehrgeizige Träume von Ruhm und Erfolg schwellten die Segel. Voll aufrichtiger Andacht war er eingezogen in dieses Mekka aller Gläubigen jungdeutscher Konfession. Nur zu bald aber sollte bittere Enttäuschung ihm die Augen öffnen. Nicht lange und er schrieb nach Hause: „Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin!" und da er endlich heimkehrend, nach fast drei Jahren der tiefsten Leiden und Entbehrungen, den Rhein erblickte, schwur er mit hellen Tränen im Auge dem deutschen Vaterland ewige Treue.

Man weiß, wie er den Schwur gehalten.

In Paris noch war der „Fliegende Holländer" aus dieser Sehnsucht nach der Heimat geboren. Freilich einer Heimat in einem höheren als dem bloß politischen Sinne. Deutsch und französisch bedeuten hier mehr als einen nur nationalen Gegensatz; es sind lediglich bezeichnende Ausdrucksformen entgegengesetzter Lebens- und Kunstauffassungen. Wagner hat in Paris vor allem sich selbst gefunden. Er gibt es von nun an auf, mit seinem Schaffen äußeren Erfolgen nachzutrachten, den Forderungen des Tages sich zu bequemen. Die Sterne, die in ihm leuchten, bestimmen fürder allein seinen Kurs. Man kennt seine Bemerkung, daß er mit dem „Fliegenden Holländer" die Bahn des Verfertigers von Operntexten verlassen habe, um wirklich Dichter zu werden. In der Tat ist dieses Werk zuerst ganz Gelegenheitsdichtung in dem Goetheschen Sinne des Wortes. Und er sucht von da an dauernd nicht mehr nach Stoffen, die Effekt machen können; er kann nur mehr gestalten, was ihn als Erlebnis im Innersten



getroffen, was ihm, mit Goethe zu reden, im Augenblick „auf die Nägel brannte". Nur über die äußeren Formen, in denen sein Schaffen sich bewegen muß, kann er wohl noch gelegentlich schwanken. Natur hat ihm, dem Dichterkomponisten, eine einzigartige Form künstlerischer Äußerung auferlegt, deren Gesetze erst erfahren sein wollen. Der dunkle Drang des Genies weist ihm den Weg, den bald auch theoretische Überlegung erhellen wird. Immer deutlicher kommt ihm zum Bewußtsein, daß allein Mythus und Sage ihm Stoffe bieten, in denen er seine künstlerischen Absichten zu verwirklichen, seine künstlerischen Visionen in ihrer ganzen Tiefe und Reinheit mitzuteilen vermag. Kein Wunder denn, daß wir nach dem „Holländer" alle anderen, zum Teil schon weit geförderten Pläne versinken sehen, als ihm der Stoff des „Tannhäuser" aufgegangen ist.

Wagner hat sich in der „Mitteilung an meine Freunde" über die Entstehungsgeschichte dieses Werkes eingehend geäußert und den Kreis der Quellen bezeichnet, die er dafür benutzte[1]). In der letzten Zeit seines Pariser Aufenthaltes sei ihm „das deutsche Volksbuch von Tannhäuser" in die Hände gefallen, das ihn sogleich aufs heftigste ergriff. Besonders unwiderstehlich habe ihn die, wenn auch lose Verbindung angezogen, in der hier der Tannhäuser mit dem Sängerkrieg auf der Wartburg gebracht war, den er schon früher aus einer Erzählung E. T. A. Hoffmanns kennen gelernt habe. Nun ward er veranlaßt, das alte Gedicht vom Sängerkrieg zu studieren, auch Tiecks Novelle „Der getreue Eckhardt und der Tannenhäuser" sei von ihm wieder gelesen worden, freilich ohne daß ihre mystisch-kokette, katholisch-frivole Tendenz ihm Teilnahme abgenötigt hätte.

Man hat lange eingesehen, daß diese Angaben unmöglich genau zutreffend sein können. Es gibt kein deutsches „Volksbuch" vom Tannhäuser, und nirgends ist in alter volkstümlicher Überlieferung seine Gestalt mit dem Sängerkriege in Verbindung gebracht. Vielmehr gehen die beiden Stoffe in der Überlieferung durchaus getrennt nebeneinander her. Die Tannhäusersage lebt in dem alten Volksliede, das wir bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen können[2]). Da die Gelehrten des 17. Jahrhunderts es in ihren Kuriositätenkram aufgenommen hatten, war seine Kenntnis auch den Gebildeten nie ganz verloren gegangen; durch die Mitteilung in „Des Knaben Wunderhorn" und Heines begeisterte Lobpreisung und Bearbeitung im „Salon" wurde es wieder Gemeingut. Die Fiktion des Sängerkriegs aber ging aus dem alten Gedichte des 13. Jahrhunderts in die meistersingerische Tradition über. Direkt aus ihr entnahm den Stoff, vermittelt durch Wagenseils Schrift „Von der Meistersinger holdseliger

---

[1]) Schriften 4[3], 269.

[2]) Man übersieht die Überlieferung bequem in Erk-Böhmes Liederhort, 1, 42ff.

Kunst", E. T. A. Hoffmann und gestaltete ihn zu der Novelle „Der Kampf der Sänger", die zuerst 1819 erschien[1]); er gab ihr das bewegende Motiv durch seine Erfindung eines Streits um die Liebe der Gräfin Mathilde, Hofdame des Landgrafen, zwischen den Freunden Wolfframb von Eschinbach und Heinrich von Ofterdingen. Auch dramatisch aber ward der Stoff bald darauf bearbeitet von Fouqué in seinem 1828 erschienenen „Dichterspiel": Der Sängerkrieg auf der Wartburg.

Diese beiden Überlieferungsreihen sind erst in Wagners Werk zusammengeflossen, und was uns hier heute einen so wunderbar einheitlichen Eindruck macht, als sei es von je und je dagewesen, entstammt in Wahrheit einer eigenartigen Kombination, die alle ihre Vorgänger für ihre Zwecke zu nützen verstand. Man wird sich nicht wundern, daß dieser Umstand auch die Forschung gereizt hat. Wir besitzen schon eine ganze Reihe von Untersuchungen darüber[2]), in denen der Sachverhalt sich aber doch nie erschöpfend und in einer den literarischen Tatsachen genau entsprechenden Weise dargestellt findet. So mag ein neuer Versuch sich immer lohnen; er schließt sich am besten an eine fortlaufende Analyse des Dramas an.

Der Beginn der Oper zeigt die durch das Tannhäuserlied gegebene Situation: der Held weilt im Venusberge. Die Schilderung des Lebens im Berge hat Stimmung und Farben von Heine und Tieck empfangen. Vor der Menschen „blödem, trübem Wahn" sind hierher „der Freude Götter entflohn tief in der Erde wärmenden Schoß". Das entspricht der Auffassung Heines, der in seinen Auseinandersetzungen über die Elementargeister unmittelbar vor der Mitteilung des Tannhäuserliedes von dieser Zertrümmerung der schönen antiken Götterwelt durch das vordringende Christentum gesprochen hat. Aus ihr trete in deutscher Sage besonders Venus hervor, „die, als ihre Tempel gebrochen wurden, sich in einen geheimen Berg flüchtete, wo sie mit dem heitersten Luftgesindel, mit schönen Wald- und Wassernymphen das abenteuerlichste Freudenleben führt. Schon von weitem, wenn du dem Berge nahest, hörst du das vergnügte Lachen und die süßen Zitherklänge, die sich wie eine unsichtbare Kette um dein Herz schlingen und dich hineinziehen in den Berg"[3]). So erscheinen denn auch bei unserem Dichter Nymphen, Amoretten, Grazien usw. als Hofgesinde der Frau Venus, schwelgend in Düften und Klängen. Gewiß

---

[1]) Werke, herausgegeben von Grisebach, 7, 22ff.

[2]) Ich nenne außer den einschlägigen Abschnitten der Biographien besonders die Aufsätze von W. Golther, Bayreuther Blätter, 1889, S. 132ff.; Bayreuther Taschenkalender, 1891, S. 8ff. und R. Sokolowsky, Bayreuther Blätter, 1904, S. 223ff. [Dazu kommt jetzt Golther, Walhalla 3 (1907), 15ff. Korrekturnote.]

[3]) Heines Werke, herausgegeben von Elster, 4, 428.

aber gab auch Tieck Anregung, dessen Tannenhäuser[1]) im Berge „das Gewimmel der frohen heidnischen Götter, Frau Venus an ihrer Spitze", begrüßte; „sie sind dorthin gebannt von der Gewalt des Allmächtigen und ihr Dienst ist von der Erde vertilgt". Und was dieser Tannenhäuser dort genossen, wird auch Wagners Helden zuteil. „Alle Freuden, die die Erde beut, genoß und schmeckte ich hier in ihrer vollsten Blüte, unersättlich war mein Busen und unendlich mein Genuß. Die berühmten Schönheiten der alten Welt waren zugegen, was mein Gedanke wünschte, war in meinem Besitz, eine Trunkenheit folgte der andern, mit jedem Tage schien um mich her die Welt in bunteren Farben zu brennen. Ströme des köstlichsten Weines löschten den grimmen Durst, und die holdseligsten Gestalten gaukelten dann in der Luft, ein Gewimmel von nackten Mädchen umgab mich einladend, Düfte schwangen sich bezaubernd um mein Haupt, wie aus dem innersten Herzen der seligsten Natur erklang eine Musik und kühlte mit ihren frischen Wogen der Begierde wilde Lüsternheit" usw. Übrigens scheint auch die Herrlichkeit, die Elis Fröbom im Innern des Berges von Falun erschaut, wo die hohe Königin thront, Wagner einige Züge für die Schilderung seines Venusberges gegeben zu haben[2]).

Das Drama führt uns sogleich den Konflikt vor Augen. Tannhäuser ist müde geworden der holden Wunder, die er im Berge genossen; er sehnt sich zurück nach der Oberwelt, nach ihren Freuden — und Schmerzen. Wohl durfte er das Höchste genießen, als Gott sich fühlen in der Liebe der Göttin:

„Doch sterblich, ach! bin ich geblieben,
und übergroß ist mir dein Lieben;
wenn stets ein Gott genießen kann,
bin ich dem Wechsel untertan;
nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen."

Dieser moderne Zug fehlt dem alten Liede. Es verlangte aber schon Tiecks Tannenhäuser „wieder jenes Leben zu leben, das die Menschen in aller Bewußtlosigkeit führen, mit Leiden und abwechselnden Freuden". In das Lied selbst hat dann Heines Bearbeitung ihn hineingetragen[3]):

---

[1]) Schriften, 4 (Berlin 1828), 173 ff.

[2]) Bekanntlich hat Wagner am Ende seines Pariser Aufenthaltes E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke zu Falun" zu einer Oper verarbeitet, deren Entwurf kürzlich ans Licht getreten ist. Für unser Motiv vergleiche man Hoffmanns Werke, herausgegeben von Grisebach, 5, 175 f., 188 und den Entwurf, Bayreuther Blätter, 28, 174. Über diese Beziehung siehe jetzt auch M. Koch: Richard Wagner, 1, 307.

[3]) Er war dazu angeregt wohl nicht durch die oben angeführte Stelle bei Tieck, sondern durch das alte Lied selbst. Hier sagt der Tannhäuser Str. 10 „Mein Leben das ist worden krank", d. h. mein Leben ist elend, wertlos geworden; denn in der

„Frau Venus, meine schöne Frau,
Von süßem Wein und Küssen
Ist meine Seele worden krank;
Ich schmachte nach Bitternissen.

Wir haben zuviel gescherzt und gelacht,
Ich sehne mich nach Tränen,
Und statt mit Rosen möcht' ich mein Haupt
Mit spitzigen Dornen krönen.“

Gewiß ist Wagner von diesen Versen Heines angeregt worden. Sehr schön hören wir seinen Helden aus den schwülen Paradieseswonnen des Berges nach der reinen Natur sich sehnen:

„Doch ich aus diesen ros'gen Düften
verlange nach des Waldes Lüften,
nach unseres Himmels klarem Blau,
nach unserem frischen Grün der Au',
nach unsrer Vöglein liebem Sange,
nach unsrer Glocken trautem Klange —“

Möglich, daß die Stelle im letzten Grunde angeregt ist von Tiecks Angabe, den Tannhäuser habe „der Wunsch zur alten unschuldigen Erde mit ihren dürftigen Freuden“ ergriffen. Jedenfalls ist die Bemerkung „die Zeit, die hier ich weil', ich kann sie nicht ermessen: — Tage, Monde — gibts für mich nicht mehr, denn nicht mehr sehe ich die Sonne“ usw. durch dieselbe Quelle veranlaßt. „Wieviele Jahre so verschwunden sind, weiß ich nicht zu sagen, denn hier gab es keine Zeit und keine Unterschiede.“ Daß Wagner gerade dies Motiv aufgriff und ausbaute, ist auch ein Zeugnis jenes sicheren Instinkts des echten Genies, der ihn, wie sich hundertfach nachweisen läßt, überall bei seinen Entwicklungen und Erfindungen über die alten Quellen hinaus, durchaus innerhalb des Geistes und der Möglichkeiten der echten gewachsenen Sage halten läßt. Das unbemerkte und ungemessene Hinschwinden der Zeit im Geisterreiche ist ein stehender Zug, den ungezählte alte und neue Sagen vieler Völker berichten[1]. Vortrefflich ist es im gleichen Sinne, daß von Wagner gerade die Glocken hervorgehoben werden. In zahlreichen volkstümlichen Überlieferungen wird uns erzählt, daß eben die Glocken es sind, die den Sterb-

---

siten Sprache hat „krank“ nicht den eingeschränkten Sinn wie gegenwärtig, sondern bedeutet, „kraftlos, schwach“ überhaupt, in übertragenem Sinne „gering, armselig, wertlos“ (vgl. speziell zu unserer Stelle die Beispiele für „krankes Leben“ im Grimmschen Wörterbuch 5, 2028). Heine hat den Vers aber offenbar im neuhochdeutschen Sinne mißverstanden und nun in der oben bezeichneten Weise modern entwickelt.

[1]) Vgl. z. B. die Sammlungen von Wilhelm Hertz: Deutsche Sage im Elsaß, S. 263 ff., Spielmannsbuch, 2. Aufl., S. 355.

lichen von den Geistern scheiden[1]). Ihren verheißungsvollen, sehnsüchtigen Klang vermag das Geisterreich nicht zu ertragen, wie der Sterbliche nicht zu missen. Sehr schön wird also Tannhäusers Sehnsucht in ihrem Grunde gleich in den ersten Worten angedeutet:

„Im Traum war mir's, als hörte ich —
was meinem Ohr so lange fremd!
als hörte ich der Glocken froh Geläute: —
o, sag'! Wie lange hört' ich's doch nicht mehr?"

Das Zwiegespräch zwischen Venus und Tannhäuser entwickelt sich nach den Andeutungen des Liedes. Aus ihm stammt die lockende Aufforderung der Göttin nach der Grotte („So gehn wir in ein Kämmerlein und spielen der edlen Minne", heißt es im Liede). Daß Tannhäuser vor seiner entschiedenen Ablehnung nochmals seine dauernde Anerkennung der ewig unvergänglichen Reize der Göttin betont („Stets soll nur dir, nur dir mein Lied ertönen ... dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen" usw.) führt deutlich auf Heine zurück, wo der Held ähnlich ablehnt („Frau Venus, meine schöne Frau, dein Reiz wird ewig blühen" usw.). Es mag aber auch hier ausdrücklich bemerkt sein, daß der entlehnte Gedanke innerhalb des Dramas doch eine ganz andere und tiefere Bedeutung gewonnen hat, da er die dauernde Berechtigung der sinnlichen Seite des Lebens schon hier nachdrücklich ausspricht, die ja durch das ganze Drama anerkannt wird; stehen sich Venusberg und Wartburg doch keineswegs schlechthin als böses und gutes Prinzip gegenüber. Es liegt aber außerhalb unserer Aufgabe, diesen in Wagners ganzer Persönlichkeit fest begründeten und vielfach sonst von ihm theoretisch und künstlerisch ausgesprochenen Grundgedanken des Dramas näher zu erörtern[2]).

Ein Name befreit schließlich Tannhäuser aus dem Berge:

„Göttin der Wonne, nicht in dir —
Mein Fried', mein Heil ruht in Maria!"

Die Anrufung der Jungfrau ist aus dem Liede genommen. Sie steht aber nicht in der von Heine nach dem „Wunderhorn" mitgeteilten Fassung. Denn nicht diese, wohl aber andere Varianten (vgl. Erk-Böhme, Liederhort, 1, 44) kennen zwischen Strophe 13 und 14 die Verse:

„Frau Venus, nein, das will ich nicht,
Ich mag nicht länger bleiben,
Maria Mutter, reine Magd,
Nun hilf mir von den Weiben."

---

[1]) Vgl. z. B. die Zusammenstellungen von Sartori, Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, 7, 360f.

[2]) Vgl. darüber etwa Lichtenberger: Richard Wagner, 1899, S. 114f. und besonders Rudolf Louis: Die Weltanschauung Richard Wagners, S. 107f.



Wir haben hier also den Beweis, daß Wagner neben Heines Mitteilung noch eine andere Fassung des Liedes benutzt hat; sehr wohl aber kann dies auch die Prosaauflösung in den „Deutschen Sagen" der Brüder Grimm gewesen sein, die (I, 215 der 2. Auflage) den Zug gleichfalls enthält.

Mit einem Schlage sieht Tannhäuser aus dem Berge sich auf die Oberwelt versetzt in das frühlingsgrüne Tal vor der Wartburg. Bald erklingt der Gesang des Hirten und nach und mit ihm der Pilger; Tannhäuser preist die Gnade des Allmächtigen, die ihn der Erde wiedergegeben.

Ich habe diese Szene immer als eine der schönsten bewundert, die Wagner gelungen sind. Gewiß ist schon die äußere Verwandlung mit ihren hart auf einander prallenden eigenartigen Gegensätzen höchst wirkungsvoll. Ich bewundere die kleine Szene aber gerade um der Feinheit willen, mit der hier bei plötzlicher Wandlung des Äußeren doch ein sachter innerer Übergang aus dem Wunderreiche des Venusberges auf die Erde bewerkstelligt wird, indem inneres und Äußeres genial auf einander bezogen, wunderbar in eins gewoben erscheinen.

Im Liede des Hirten hier, der Pilger dort stoßen die beiden Welten noch einmal auf einander. Tannhäuser sieht sich aus dem Götterreiche des Berges heraus zurückversetzt in den lachenden irdischen Frühling, nach dem er sich gesehnt. Der Glaube der Menschen selbst jedoch führt eben diesen Frühling auf die Göttin zurück, die, aus dem Berge mit Glast und Prangen hervorgezogen, über Nacht durch Felder und Auen wandelnd, diese Lenzespracht ersprossen ließ. Zugleich aber erklingt schon der Gesang der Pilger aus dem Tal, die unten sich gesammelt haben, um in Rom Erleichterung von der Last ihrer Sünden zu suchen. In diesen sinnlichen Erscheinungen aber sehen wir ja nur Tannhäusers zerrissenes Innere gleichsam nach außen projiziert und fühlen tief mit ihm, wie er ergriffen in den Gesang der Pilger einstimmt:

„Ach, schwer drückt mich der Sünden Last,
kann länger sie nicht mehr ertragen;
drum will ich auch nicht Ruh' noch Rast,
und wähle gern mir Müh' und Plagen."

So ist die kurze Szene als Nachklang des Vorausgegangenen und Vorklang des Kommenden ein vortrefflicher Übergang; zugleich aber bietet sie eine wundervolle Versinnlichung des Innenlebens des Helden in einem scheinbar absichtslosen, durchaus in der äußeren Handlung begründeten Geschehen.

Stofflich bot für diese plötzliche Versetzung Tannhäusers in die frühlingsgrüne Oberwelt das Volkslied keine Anregung. Hier heißt es einfach: „Da schied er wieder aus dem Berg in Jammer und in Reuen." Aber schon bei Tieck erzählt der Tannenhäuser: „Eine unbegreifliche Gnade

des Allmächtigen verschaffte mir die Rückkehr, ich befand mich plötzlich wieder in der Welt." Das Dankgebet unseres Tannhäuser: „Allmächt'ger, Dir sei Preis! Hehr sind die Wunder Deiner Gnade!" beweisen, daß Wagner diese Bemerkung Tiecks wirklich vorschwebte. Zugleich aber stoßen wir hier nun zuerst auf das zweite Stoffelement, das unser Drama aufbaut: den Sängerkrieg auf der Wartburg. Tannhäuser ist ja zugleich der Heinrich von Ofterdingen des Sängerstreits[1]). Auch dieser weilte, von den Genossen getrennt, lange in zauberhafter Ferne, bei Klinsor in Siebenbürgen. Und aus Klinsors Zauberreich wird er — nicht nach der Erzählung Hoffmanns, wohl aber nach der Darstellung Fouqué's — plötzlich von Geistern durch die Luft nach Eisenach zurückversetzt und mit Entzücken begrüßt er, wie Wagners Held, die herrliche Natur des Landes:

„Sprecht! — Wären wir —?
Meister Klingsor: Sind, wo Ihr hin begehrtet:
In Eurem Eisland oder Eisenland.
Heinrich von Ofterdingen (durch die offenen Fenster zeigend):
Das nennt Ihr Eis? Dies liebliche Geräume
Von Sonnenlicht und Schatten auf dem Rasen?
Das nennt Ihr Eisen? Diese grünen Bäume,
Von duft'gen Lüften schmeichelnd angeblasen?
Und nennt Ihr Eis die quelldurchströmten Räume,
Drauf Lamm und Schäflein fröhlichhüpfend grasen?"

Ich halte die Vermutung für berechtigt, daß Wagner aus dieser Szene Fouqué's, dessen Sängerkrieg wir für andere Stellen noch benutzt sehen werden, die erste Anregung zur plötzlichen Versetzung Tannhäusers in den Frühling vor der Wartburg genommen hat. Auch der Gedanke, den Hirten die Wunder des Maies preisen zu lassen, kann ihm recht wohl durch sie zuerst nahegebracht sein. Wir dürfen aber auch hier schon auf Hoffmann verweisen, dessen Heinrich von Ofterdingen aus Siebenbürgen zurückkehrt, während die Sänger gerade im Garten der Wartburg versammelt sind, geschäftig den jungen Frühling zu preisen. Plötzlich tritt er da hinter den Bäumen hervor, und „mit freudigem Erschrecken erkannten alle in ihm den verloren geglaubten Heinrich von Ofterdingen. Die Meister gingen auf ihn zu mit freundlichen herzlichen Grüßen." (S. 38.)

Das ist ganz die Situation, die wir bei Wagner finden. Zugleich aber ist dem Dramatiker damit jene Traumvision zusammengeflossen, von der Hoffmann zu Eingang seiner Erzählung berichtet, daß sie ihm über Wagenseils Chronik aufgestiegen sei. An einem Frühlingsmorgen glaubte er sich im Walde liegend; lustiges Hörnergetön kündete einen Jagdzug an, in dem eben der Landgraf von Thüringen und seine Sänger ritten, von denen er vorher in Wagenseil gelesen.

[1]) Von diesem übernimmt er bei Wagner auch den Vornamen Heinrich.

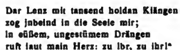
Sechs Sänger treten bei Wagner, wie bei Hoffmann, auf. Ihre Namen stimmen nicht zu diesem, der die meistersingerisch verderbten Formen Wagenseils beibehielt, sondern zu den alten, reinen Formen, die auch Fouqué aufnahm. Aber die Charaktere und Masken der einzelnen Sänger sind vielfach nach den bei Hoffmann gegebenen Andeutungen entwickelt. Sogleich tritt Wolfram bedeutsam aus ihrem Kreise; wie bei Hoffmann wird er in einem engeren Freundschaftsverhältnis zu Heinrich gedacht. Auch für die sinnlich-dämonische Auffassung des Helden selbst hat Hoffmann den Grund gelegt. Als einen schönen bleichen Jüngling schildert er Heinrich von Ofterdingen, dem ein wildes Feuer aus den dunklen Augen sprüht, dem alle Muskeln seines Gesichtes vor Schmerz zucken, als quäle ihn ein unsichtbares Wesen, das hinter ihm aufgestiegen. Sein unruhiges zerrissenes Innere klingt durch seine Lieder, die durch die innerste Seele gingen. „Er wußte, selbst ganz aufgelöst in schmerzlichem Sehnen, in jedes Brust die tiefste Wehmut zu entzünden. Aber oft schnitten grelle häßliche Töne dazwischen, die mochten wohl aus dem wunden zerrissenen Gemüt kommen, in dem sich böser Hohn angesiedelt, bohrend und zehrend wie ein giftiges Insekt." Es schien, als klagten diese Gesänge „nur die unermeßliche Qual des irdischen Seins und glichen oft dem jammernden Wehlaut des auf den Tod Wunden, der vergebens hofft auf Erlösung im Tode".

Mit diesen Liedern aber hat der Ofterdinger sich die Gunst der Dame erzwungen, die als „Stern des Hofes" auf der Wartburg leuchtet, der Gräfin Mathilde. Sie ist bei Wagner ersetzt durch Elisabeth, die Nichte des Landgrafen. Die Veränderung war gewiß sehr glücklich. Dieser Name findet sogleich eine Resonanz in uns, da er die Erinnerung an die altbekannte, liebenswürdige Legende der Heiligen heraufbeschwört; ihre Gestalt erleichterte zugleich die notwendige sittliche Vertiefung und Charakterisierung der Figur, die durch Hoffmanns Novelle als ein blasser Schemen geht. Der Ersatz lag wohl an sich nahe, mag aber auch noch dadurch unterstützt sein, daß Hoffmann selbst durch die Prophezeiung Klingsohrs auf die Geburt der Elisabeth auf die Heilige hinweist.

Dramatisch außerordentlich geschickt ist es nun wieder, wie Tannhäuser, der nicht in den Kreis der Sangesgenossen zurückzukehren begehrt, gewonnen wird durch Wolframs Mahnung: „Bleib bei Elisabeth!" Das ist der Zauber, der ihn bindet. Übermächtig wird die Erinnerung an die alte Zeit in ihm lebendig und reißt ihn fort:

„Zu ihr! Zu ihr! O, führet mich zu ihr!
Ha, jetzt erkenne ich sie wieder,
die schöne Welt, der ich entrückt!
Der Himmel blickt auf mich hernieder,
die Fluren prangen reichgeschmückt.


2*


Der Lenz mit tausend holden Klängen
zog jubelnd in die Seele mir;
in süßem, ungestümem Drängen
ruft laut mein Herz: zu ihr, zu ihr!“

Mit diesem Motiv aber, das an dieser Stelle notwendig die Handlung selbst weiterschiebt, wird zugleich ebenso die Exposition meisterhaft vollendet, als der beste Übergang zum Folgenden hergestellt. Zudem ahnen wir hier schon eine besondere Teilnahme Wolframs an diesem Verhältnis. Die Vergangenheit Tannhäusers aber, die wir mit Augen gesehen, läßt uns nicht ohne die beunruhigende Ahnung eines Konfliktes der ferneren Entwickelung mit wahrer Spannung entgegensehen.

Der zweite Aufzug führt uns in der ersten und zweiten Szene Elisabeth zuerst allein, dann im Gespräch mit Tannhäuser vor. Die Freude über die Rückkehr des Geliebten entreißt ihr das Geständnis ihrer Liebe. Die Szenen erweisen sich als dramatische Ausgestaltung der von Hoffmann gegebenen Voraussetzungen. Tannhäusers Lieder haben Elisabeths Herz bezwungen. Immer hat sie gerne den Sängern gelauscht,

„Doch welch' ein seltsam neues Leben
rief euer Lied mir in die Brust!
Bald wollt' es mich wie Schmerz durchbeben,
bald drang's in mich wie jähe Lust:
Gefühle, die ich nie empfunden!
Verlangen, das ich nie gekannt!
Was einst mir lieblich, war verschwunden
vor Wonnen, die noch nie genannt! —
Und als ihr nun von uns gegangen, —
war Frieden mir und Lust dahin;
die Weisen, die die Sänger sangen,
erschienen matt mir, trüb' ihr Sinn;
im Traume fühlt' ich dumpfe Schmerzen,
mein Wachen ward trübsel'ger Wahn;
die Freude zog aus meinem Herzen: —
Heinrich! Was tatet ihr mir an?“

Das entspricht ganz der Angabe Hoffmanns, Heinrich von Ofterdingen habe Mathildens Herz durch seinen seltsam unerhörten Gesang bezaubert. Er sagt auch, die Lieder der übrigen Sänger hätten nach Ofterdingens Scheiden wirklich ihren Glanz verloren (S. 38): „Man betrauerte ihn wie einen Toten und lange Zeit hindurch lag diese Trauer wie ein düsterer Schleier auf allen Gesängen der Meister und nahm ihnen allen Glanz und Klang [1].“

[1] Tannhäuser lehnt Elisabeths Frage nach seinen Erlebnissen ab: „Dichtes Vergessen hat zwischen heut und gestern sich gesenkt.“ Heinrich von Ofterdingen schreibt (S. 62) an Wolfframb: „Es ist mir viel Seltsames begegnet, doch — laß mich schweigen über die Unbill einer Zeit, die hinter mir liegt wie ein dunkles undurchdringliches Geheimnis.“



Aus dieser Szene lernen wir überdies Wolfram abermals als Heinrichs Freund, zugleich aber mit Bestimmtheit durch Spiel und Wort („So flieht für dieses Leben mir jeder Hoffnung Schein") als seinen Nebenbuhler kennen. Beide Motive sind aus Hoffmann übernommen, nur ist das letztere von Wagner vertieft, indem er es tragisch ausgestaltete. Bei Hoffmann ist die Liebe Mathildens zu Heinrich nur eine vorübergehende Verwirrung, eine Bezauberung durch des Sängers höllische Lieder; in Wahrheit gehört ihr Herz Wolfframb, dem sie zufällt, nachdem der Ofterdinger geschieden.

Die dritte Szene, Elisabeth mit dem Landgrafen, ist Wagners Eigentum. An sich zart und ahnungsvoll, bildet sie zugleich die geschickte Überleitung zu der vierten Szene, dem Höhepunkt und Umschwung des Ganzen: dem Sängerstreit.

Hier fällt sogleich auf, daß der szenische Hintergrund von Hoffmanns Angaben völlig abweicht. Bei ihm spielt der Streit sich ab im Burghofe der Warthurg. Wenn Wagner ihn in den Saal der Burg verlegt, so lag das wohl an sich nahe (schwerlich wird das alte Gedicht ihn auch anderswo gedacht haben); zudem konnte die Art, wie er ihn mit einem prunkvollen Aufzuge einleitet, von einem Dichter, hinter dem der „Rienzi" noch nicht allzu weit zurücklag, wohl ohne fremden Einfluß gewählt werden. Aber man wird doch mit der Annahme nicht irregehen, daß hier auch Fouqué's Sängerkrieg eingewirkt hat. Bei ihm lautet die szenische Bemerkung vor dem Sängerstreit (S. 227 f.): „In der Warthurg. Halle ... Trompetenstoß. Landgraf Hermann und Landgräfin Sophia treten auf im feierlichen Zuge, vor ihnen her Edelknaben und Hoffräulein; desgleichen in ihrem Gefolg. Sie nehmen Platz auf einem erhöheten Sitz. Bald nach ihnen treten ein die Sangesmeister Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide, Reimar von Zweter, Heinrich der Schreiber, Biterolf von Eisenach und Heinrich von Ofterdingen. Sie grüßen die Herrschaften mit Knieheugung. Dann nehmen sie auf niedern Sesseln Platz, dem Hochsitz gegenüber." Man sieht, daß diese Anweisung sich ziemlich genau so vor Wagners Szene setzen ließe. Eine Ansprache des Landgrafen eröffnet dann beiderseits den Dialog. Eine Stelle daraus bei Fouqué:

> „— wohlauf,
> Ihr Meister des Gesanges, hebt inzwischen noch,
> Wenn's Euch gefällt, ein heitres Rätselvorspiel an ..."

scheint in Wagners:

> „Auf, liebe Sänger! Greifet in die Saiten" usw.

noch nachzuklingen.

Der innere Aufbau der Szene hat dagegen mit Fouqué nichts zu tun, vielmehr waren seine Elemente durchaus in Hoffmanns Erzählung gegeben. Aus ihm stammt schon, daß Wolframs Auftreten durch das Los bestimmt

wird. Die reine Liebe ist das Thema seines Liedes, wie er bei Hoffmann im Wettstreite gegen Nasias (S. 54) und dann wieder im Sängerkriege (S. 60) ein Lied singt, „das in den herrlichsten, gewaltigsten Tönen die Himmelsseligkeit der reinen Liebe des frommen Sängers pries". Tannhäuser erwidert, die übrigen Sänger greifen mit feiner Abstufung nach ihren Charakteren in den Wettstreit ein. Der Held will nichts wissen von der zahmen Liebe, die sie rühmen[1]); er erwidert mit sinnlich glühenden Gesängen, wie Hoffmanns Heinrich beim Wettstreit Lieder singt (S. 59), „die in den wunderlichsten Weisen solche Lust des Lebens atmeten, daß, wie von dem glutvollen Blütenhauch der Gewächse des fernen Indiens berührt, alle in süße Betäubung versanken". Aufs äußerste gereizt aber bricht er endlich mit dem Preise des Venusberges heraus. Hoffmanns Ofterdingen singt beim Wettstreite das Lied des Nasias; dies aber handelte „von der schönen Helena und von den überschwenglichen Freuden des Venusberges" (S. 53).

Daß Tannhäusers Leben von den Sängern und dem Landgrafen bedroht wird, ist die schöne Umgestaltung der alten Formulierung, die Hoffmann und Fouqué beibehielten, wonach das Haupt des Besiegten dem Scharfrichter verfallen sollte. Zugleich liegt wohl auch Erinnerung an einen früheren Streit der Warthurgsänger vor, von dem Hoffmann vorher erzählt (S. 44). Da treten die Meister, durch Ofterdingens Lieder herausgefordert, ähnlich wie hier bei Wagner gegen ihn auf. „Heinrich Schreiber und Johannes Bitterolff bewiesen, den falschen Prunk von Ofterdingens Liedern abstreifend, die Elendigkeit der magern Gestalt, die sich dahinter verborgen, aber Walter von der Vogelweid und Reinhard von Zwekhstein gingen weiter. Die sagten, Ofterdingens schnödes Beginnen verdiene schwere Rache, nnd die wollten sie an ihm nehmen, mit dem Schwerte in der Hand. So sah nun Heinrich von Ofterdingen seine Meisterschaft in den Staub getreten und selbst sein Leben bedroht."

Bei Hoffmann entgeht Heinrich dem drohenden Tode durch das Dazwischentreten seines höllischen Lehrers Klingsohr, der ihn in einer Wolke entrückt. Bei Wagner wird er gerettet durch die erbarmende Liebe einer Jungfrau, die er soeben unendlich tiefer und persönlicher verletzt hat als irgend einen von denen, die ihn hier mit dem Schwerte bedrohen. Es ist das eine wundervolle Umgestaltung des Motivs der alten Sage, daß der

---

[1]) Bei Hoffmann lehnt ähnlich Heinrichs Lehrer Klingsohr die Gesänge der Meister ab (S. 57): „Mag es doch sein, daß ihr frommer Sinn und ihr weiches Gemüt (wie sie es nennen) ihnen genug ist zum Dichten ihrer Lieder, und daß sie sich wie furchtsame Kinder nicht hinauswagen wollen in ein fremdes Gebiet, ich will sie darum gar nicht eben verachten, aber mich in ihre Reihe zu stellen, das bleibt unmöglich."

besiegte Ofterdinger vor dem drohenden Tode in den Schoß der Landgräfin flüchtet.

Daß dem Helden als Sühne die Wallfahrt nach Rom auferlegt wird, ist eine sehr glückliche, weil ganz innerhalb der Kultur und Gesinnung der Zeit gehaltene Erfindung Wagners. Ihr Inhalt war natürlich durch die Bußfahrt gegeben, die das Tannhäuserlied erzählt; zugleich stoßen wir aber auch hier wieder auf deutliche Anregungen aus Fouqué.

Auch bei Fouqué ist Heinrich in einem Verhältnisse zur Landgräfin (Sophia heißt sie dort) gedacht, das allerdings mehr angedeutet als ausgeführt wird. Und dort (S. 107f.) zieht er wirklich vom Sängerkrieg weg als Pilgrim in die Ferne. Scheidend erbittet er sich den Segen der Landgräfin:

„Gern will ich in die Fremde wallen,
Doch wallt zum Heil der Pilgrim nicht,
Auf welchen Zornesstrahlen fallen,
Von edlem Stern, sonst lieb und licht.
Laßt, hohe Herrin, Euren Segen
Mit mir, dem schier Verstoßnen gehn.
(Die Landgräfin heißt ihn mit Gott ziehen.)

Heinrich von Ofterdingen: Hold sprach und ernst mein Engelsrichter,
Getrost beginn' ich fernen Lauf.

Landgraf: Mit Gott, Bedrängt'ster aller Dichter!

Heinrich von Ofterdingen: Mit Gott hinunter und hinauf! — (Er geht ab.)"

Der Aufbau dieser Szene und stellenweise selbst der Wortlaut stehen mit dem Schlusse des zweiten Aktes unserer Oper, wie man sieht, in einer Verwandtschaft, die nicht mehr auf Zufall beruhen kann.

So haben wir auch für diesen zweiten Akt fast alle stofflichen Momente schon vor Wagner nachweisen können. Was aber hat er daraus gemacht! Wie einheitlich geschlossen, in welch wundervoller Steigerung entwickelt sich bei ihm das Ganze in einem stetigen Anschwellen bis zu stürmischster Höhe und mähligem Abklingen! Wie zartes Morgenlicht liegt es über den ersten Szenen und hebt sich dann zum sonnig hellen Mittag in dem festlichen Aufzug zum Sängerstreite. Bald aber steigen die ersten kleinen Wölklein auf und werden dichter und dichter, und immer schwärzer zieht sich's zusammen und bricht dann los mit Blitz und Wetterschlag, die blühende Flur überschwemmend, allen gehofften Segen mit einem Mal vernichtend. Langsam nur verläuft sich die dräuende Flut. Erbarmende Liebe aber spannt ihren Regenbogen über das zerschlagene Gefild, und unter ihm zieht Tannhäuser — so hoffen wir — einem versöhnlichen Gotte entgegen . . .

Der dritte Akt führt uns wieder in das Tal vor der Wartburg. Dieselbe Landschaft wie am Ausgange des ersten Aktes zeigt sich unserem

Auge, aber im herbstlichen Gewande. Schon dies ist ein wunderbares Symbol, und die Musik hat uns vorbereitet, unterstützt uns und läßt uns Zeit, es ganz auszufühlen. Das Jauchzen des Frühlings ist vorüber; als einzige Hoffnung bleibt die Aussicht auf den stillen, müden Frieden des Winters.

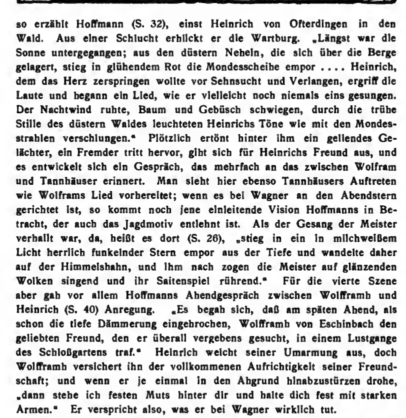
Wir erblicken Elisabeth im Gebete, Wolfram ist ihr von ferne gefolgt. Die nun sich entwickelnde Szene ist nach ihrem geistigen Gehalte durchaus Wagners Eigentum. Und sie ist in sich gewiß wieder vortrefflich, ergreifend durch die tief verhaltene, in den furchtbaren Ereignissen, deren Zeuge wir gewesen, wie mit Asche bedeckte Glut ihrer Stimmung, tragisch in der letzten leidenschaftlichen Berührung zweier edler Menschen, die für einander bestimmt erscheinen und doch durch ein unwandelbares Schicksal sich für ewig geschieden finden. Und beständig schwankt der Schatten jenes irren Pilgers, der sie trennt, ängstigend durch Worte, Handlung und Musik. Was ist mit ihm geschehen? Unsere Spannung ist aufs äußerste angezogen, Tannhäusers letztes Auftreten dadurch vortrefflich vorbereitet.

Die stofflichen Elemente dieser Szene aber erweisen sich dem Nachforschenden abermals deutlich aus verschiedenen Quellen entlehnt, und wiederum ist hier zunächst Fouqué zu nennen.

Eine Szene der zweiten „Abenteure" führt dort (S. 131) die Landgräfin und Sophia Biterolf, eine Tochter des Sängers, zusammen, zwischen denen die Neigung Heinrichs schwankt. Die Landgräfin fragt das Mädchen, warum es so oft weine.

„Sophia Biterolf: Den ich bewein', — es ist ein irrer Pilger.
Landgräfin Sophia: Ein irrer Pilger! — Hast du irgend Kunde —?
Sophia Biterolf: Nicht neue Kunde. Doch ein Pilger weilt
Noch immer fern; dem einst im Ehrenrunde
Ward die jetzt nah'nde Stunde zugeteilt,
Wo er geheilt muß sein von jeder Wunde
Der Ehre, die nur Ehre selber heilt; —
Wer hilft dem Pilgrim, wenn sein Übertreten
Die Zeit versäumt? —
Landgräfin Sophia: Gott hilft. Komm, laß uns beten!
(Sie knien schweigend in die Blumen nieder.)"

Zugleich hat aber auch Hoffmann Anregungen gegeben. Bei ihm ist (S. 60) Mathilde nach dem Sängerstreit in den Garten der Wartburg hinausgegangen. Wolfframb ist ihr allein dahin gefolgt; er findet sie in schwermütigen Betrachtungen auf eine Rasenbank hingesunken und erklärt ihr seine Liebe. Das Verhältnis bleibt bei Wagner natürlich tragisch; der Ort ist verändert, in Rücksicht auf die folgenden Szenen, die stofflich in engster Anlehnung an Hoffmann, und zwar in der Hauptsache an zwei Abschnitte seiner Novelle, gebildet sind. Liebeskummer treibt,



so erzählt Hoffmann (S. 32), einst Heinrich von Ofterdingen in den Wald. Aus einer Schlucht erblickt er die Wartburg. „Längst war die Sonne untergegangen; aus den düstern Nebeln, die sich über die Berge gelagert, stieg in glühendem Rot die Mondesscheibe empor .... Heinrich, dem das Herz zerspringen wollte vor Sehnsucht und Verlangen, ergriff die Laute und begann ein Lied, wie er vielleicht noch niemals eins gesungen. Der Nachtwind ruhte, Baum und Gebüsch schwiegen, durch die trübe Stille des düstern Waldes leuchteten Heinrichs Töne wie mit den Mondesstrahlen verschlungen." Plötzlich ertönt hinter ihm ein gellendes Gelächter, ein Fremder tritt hervor, gibt sich für Heinrichs Freund aus, und es entwickelt sich ein Gespräch, das mehrfach an das zwischen Wolfram und Tannhäuser erinnert. Man sieht hier ebenso Tannhäusers Auftreten wie Wolframs Lied vorbereitet; wenn es bei Wagner an den Abendstern gerichtet ist, so kommt noch jene einleitende Vision Hoffmanns in Betracht, der auch das Jagdmotiv entlehnt ist. Als der Gesang der Meister verhallt war, da, heißt es dort (S. 26), „stieg in ein in milchweißem Licht herrlich funkelnder Stern empor aus der Tiefe und wandelte daher auf der Himmelsbahn, und ihm nach zogen die Meister auf glänzenden Wolken singend und ihr Saitenspiel rührend." Für die vierte Szene aber gab vor allem Hoffmanns Abendgespräch zwischen Wolfframb und Heinrich (S. 40) Anregung. „Es begab sich, daß am späten Abend, als schon die tiefe Dämmerung eingebrochen, Wolfframb von Eschinbach den geliebten Freund, den er überall vergebens gesucht, in einem Lustgange des Schloßgartens traf." Heinrich weicht seiner Umarmung aus, doch Wolfframb versichert ihn der vollkommenen Aufrichtigkeit seiner Freundschaft; und wenn er je einmal in den Abgrund hinabzustürzen drohe, „dann stehe ich festen Muts hinter dir und halte dich fest mit starken Armen." Er verspricht also, was er bei Wagner wirklich tut.

Ein Bekenntnis hatte auch Hoffmanns Heinrich seinem Freunde Wolfframb schon vorher, auf dem Krankenbette, abgelegt. Bei Wagner bildet den Inhalt dieser Beichte, die aus dem Tannhäuserlied genommene, erschütternd ausgestaltete Erzählung der Pilgerfahrt nach Rom. Es dient zur Vertiefung ihrer Wirkung, daß ihr trostloses Ergebnis auf demselben Schauplatze berichtet wird, der den aus den Verlockungen des Berges Geretteten einst so beseligend empfangen, den der Büßer im Frühling hoffend verlassen. Nun öffnet sich der Venusberg dem verzweifelt Suchenden wieder, wie im alten Liede. Aber sein höllisches Reich schlingt ihn hier nicht mehr ein, denn das Erscheinen Elisabeths bannt noch einmal und nun für immer seinen Zauber. Die Liebe, die für ihn gestorben, hat den Sünder erlöst. Erst nachträglich wird das Stabwunder des alten Liedes von den heimkehrenden jüngeren Pilgern berichtet. Und auch bei

diesem letzten Motiv der alten Sage bewundern wir noch die feine Umgestaltung des modernen Dichters: nicht mehr als Beschämung des hartherzigen Priesters wirkt es hier, wie wesentlich im alten Liede, es erscheint nur noch als die Bestätigung, daß auch der Richter droben feierlich anerkannt hat, was die sittliche Kraft dieser Menschen schon aus sich selbst zu vollbringen vermochte.

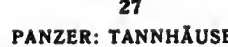
Durch diese Ausführungen dürfte das Quellenverhältnis für Wagners „Tannhäuser" sachlich und zugleich grundsätzlich klar gelegt sein.

Die eigentliche stoffliche Grundlage und den hauptsächlichsten Ausgangspunkt bildete augenscheinlich Hoffmanns Novelle, die wir für Motive und Charaktere durchweg aufs intensivste benutzt fanden. Die bedeutendste Abweichung Wagners war durch die Identifizierung Heinrichs von Ofterdingen mit Tannhäuser gegeben. Wir haben nun klar gesehen, daß die Anregung dazu durch Hoffmann selbst geboten war, der seinen Ofterdingen ein Lied von den Freuden des Venusberges singen läßt. Diese Angabe konnte gewiß für sich allein völlig ausreichen, Wagner die Verbindung der beiden Stoffe nahezulegen, und man hat an sich keinerlei Veranlassung, dafür die Mitteilungen von Bechstein oder die Behauptungen von Lucas anzurufen, so wenig ich leugnen will, daß Wagner auch diese Werke im Verlaufe der, wie immer, ernsthaften Vorstudien zu seinem Drama eingesehen haben kann[1]). Für die Tannhäusersage sahen wir das Lied sicher in Heines Bearbeitung benutzt, aber auch in einer abweichenden Variante, vielleicht nach der Mitteilung in den deutschen Sagen, eingesehen. Daß auch Tiecks Tannenhäuser, so sehr Wagner seine Tendenz ablehnte, dem Venusberg noch einige Farben geliehen hat, ist oben deutlich geworden. Endlich aber hat auch die Beschäftigung mit einem Dichter, der Wagner durch seinen Oheim gewiß von früher Jugend vertraut war, den er nachher im „Ring" aufs intensivste herheizog, deutliche Spuren hinterlassen. Wie gut Wagner Fouqué's „Sängerkrieg" gekannt hat, wird auch außerhalb des „Tannhäuser" deutlich; ich werde an anderem Orte nachweisen[2]), daß er noch im „Parsifal" benutzt ist.

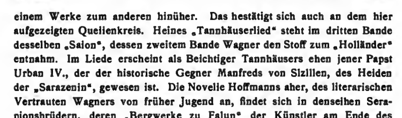
Der Forscher beobachtet überall, daß Wagners Lebenswerk eine Kette enggefügter Glieder darstellt; überall führen deutliche Fäden von

[1]) Daß Wagner die Schrift von Lucas wirklich gekannt hat, scheint aus der von Golther a. a. O., S. 136, zitierten Vorbemerkung zum Textbuch des „Tannhäuser" hervorzugehen. Man sieht ja wohl auch leicht, wie Wagner gerade auf diese Schrift kam. Das alte Gedicht vermittelte ihm „einer meiner Freunde, ein deutscher Philolog, der es zufällig in seinem Besitze hatte". (Schriften 4, 269). Das ist doch zweifellos Siegfried Lehrs gewesen, der aber war Königsberger wie Lucas.

[2]) Inzwischen ist dieser Aufsatz gedruckt im Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M. 1907, S. 157ff.

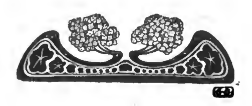



einem Werke zum anderen hinüber. Das bestätigt sich auch an dem hier aufgezeigten Quellenkreis. Heines „Tannhäuserlied“ steht im dritten Bande desselben „Salon“, dessen zweitem Bande Wagner den Stoff zum „Holländer“ entnahm. Im Liede erscheint als Beichtiger Tannhäusers eben jener Papst Urban IV., der der historische Gegner Manfreds von Sizilien, des Heiden der „Sarazenin“, gewesen ist. Die Novelle Hoffmanns aber, des literarischen Vertrauten Wagners von früher Jugend an, findet sich in denselben Serapionsbrüdern, deren „Bergwerke zu Falun“ der Künstler am Ende des Pariser Aufenthalts zu einem Opernentwurf verarbeitete.



Unsere Ausführungen haben sich bemüht, Szene für Szene die Bausteine aufzuzeigen, aus denen der Dramatiker sein Kunstwerk gefügt hat. Solche Untersuchungen können kleinlich erscheinen: solange man die Berechtigung einer Kunstgeschichte anerkennt, werden sie immer unerläßlich sein. Wir hoffen aber durch unsere Darstellung zugleich auch den richtigen Maßstab zur grundsätzlichen Beurteilung der hier vorliegenden Verhältnisse gegeben zu haben. Der „Tannhäuser“ ist nur ein typisches Beispiel für ein bei Wagner durchgehendes Verhältnis. Es ließe sich wohl an fast allen Punkten seines Schaffens, noch genauer als es bisher geschehen ist, nachweisen, wie bei ihm einer starken Abhängigkeit in der äußeren Form bis in die sprachliche Formulierung hinein überall eine vollkommene Freiheit der inneren Form, vor allem des Ideengehalts zur Seite steht und eine souveräne Überlegenheit und instinktive Sicherheit in allem eigentlich Dramatischen. Es wird nicht zweifelhaft sein, was hiervon für das dramatische Kunstwerk das eigentlich Bestimmende ist. Wir wollen aber doch eine gelegentliche Äußerung Tiecks [1]) zitieren, die wie auf unseren Fall geprägt scheint, da er sagt: „Beim dramatischen Dichter, wenn er es wahrhaft ist, tritt wohl eine andere Erfindungskunst ein, als beim erzählenden, denn freilich möchte ich lieber eine Szene in ‚Wie es Euch gefällt‘ geschrieben haben, als die Novelle erfunden, aus welcher dies Lustspiel entsprungen ist.“

[1]) Schriften, 4 (1828), 171.





ZWEI BRIEFE RICHARD WAGNERS AN JULIUS STOCKS

ZUM ERSTEN MALE VERÖFFENTLICHT UND EINGELEITET

von Kurt Schröder-Rostock

Unter die ersten deutschen Bühnen, die Richard Wagners Werken eine würdige Aufnahme bereiteten, gehört das Hoftheater in Schwerin. Hier ward „Tannhäuser"[1]) am 26. Januar 1852, der „Fliegende Holländer" am 6. April 1853 und „Lohengrin" am 15. Januar 1854 zuerst gegeben. Es ist dies wesentlich das Verdienst des Theaterrendanten und Chordirektors der dortigen Hofbühne: Julius Stocks, der von Anfang an ein begeisterter Verehrer Wagners war. Zuerst seinen Bemühungen, hernach, seit 1856, der Tätigkeit des Schweriner ersten Hofkapellmeisters Aloys Schmitt ist es zu verdanken, daß Wagners Werke schon früh und verhältnismäßig gut in Schwerin zur Aufführung kamen.

Julius Stocks wurde am 1. Januar 1802 in Schwerin geboren und zeigte schon in früher Jugend ein reges Interesse für die Kunst. In der Musik war Stocks vollkommener Autodidakt. Nachdem er eine kurze Zeit in Berlin Jura studiert hatte, widmete er sich ausschließlich der Kunst. Er wandte sich dem Sängerberufe zu. Nach zweijährigem Studium wurde er 1821 zum Großherzoglich Schwerinschen Hof- und Kirchensänger ernannt. Er hat sich auch mit Erfolg als Bühnensänger versucht. 1843 beförderte man ihn zum Hoftheaterrendanten; am 1. Juli 1847 wurde er auch Chordirektor. In diesen Ämtern wirkte er bis zu seinem Tode im Jahre 1881 und erwarb sich namentlich um den Hoftheaterchor hohe Verdienste. Dieser schwang sich unter der Direktion Stocks' zu einer solchen Leistungsfähigkeit empor, daß er dem Chore jeder, auch der größten, Bühne an die Seite zu stellen ist.

Dieser Mann war es nun, der mit allem Eifer daran ging, den Werken seines hochverehrten Meisters Bahn zu brechen. Nur durch Aufbietung seines ganzen persönlichen Einflusses gelang es ihm, den damaligen Hoftheaterintendanten, Geheimrat Zöllner, zur Aufführung des „Tannhäuser" zu bewegen. Er faßte den Plan zu einer „Lohengrin"-Aufführung in Schwerin, weshalb Richard Wagner an seine Nichte Franziska Wagner[2]), die damals in Schwerin als Schauspielerin engagiert war, schreibt:

„Herrn Stocks grüsse bestens von mir: ich würde ihm schon auf seinen letzten Brief geantwortet haben, wenn ich nicht mich sehr schonen müßte, und

[1]) Daher besitzt Schwerin auch noch die sehr seltene ursprüngliche Fassung von Partitur und Auszug für den „Tannhäuser"-Schluß. (Vgl. „Musik", I. 4, S. 2015.)

[2]) Franziska Wagner, Tochter Albert Wagners, spätere Frau Ritter, siehe Glasenapp „Leben Richard Wagners", „Familienbriefe" usw.



Briefschreiben mich nicht unmäßig anstrengte. Daß er schon für Schwerin an den Lohengrin denkt, hat mich doch fast erschreckt; doch würde ich mich nicht im Stande fühlen, ihm entgegen zu sein . . . .“

Ein Briefwechsel hat zwischen Richard Wagner und Julius Stocks bestanden, von dem leider das meiste verloren gegangen ist. Aber schon aus den zwei unten folgenden Briefen geht die Freundschaft hervor, die Richard Wagner dem einfachen Theaterrendanten entgegenbrachte.

„Grüß Herrn Stocks allerschönstens: er hat mir wieder viel Freude gemacht; wenn ich einen Brief von ihm erhalte, weiss ich immer, dass was Gutes kommt. Ich sage ihm auch diesmal meinen herzlichsten und besten Dank.“

So schreibt der Meister in einem zweiten Briefe an Franziska Wagner, und bei seinem Besuche in Schwerin Januar 1873 begrüßte Wagner mit besonderer Freude den Altgetreuen aus den Tagen der ersten „Tannhäuser“-Aufführungen.[1]

Es mögen nun die beiden Briefe folgen.

I

Werthester Freund!

Hier schicke ich Ihnen die gewünschte Quittung, und sage dabei meinen besten Dank für Ihre gute Besorgung.

Ihre neueren Berichte über die Aufführungen des „Lohengrin“ haben mich sehr erheitert, denn ich sehe daraus, dass die Darstellung wirklich glücklich gewesen sein muss; ich schliesse das aus einigen Angaben, die mich in den Stand setzen, mir ein gutes Bild von den Leistungen zu entwerfen. Es gereicht mir das zum wahren Trost seit meinen letzten Erfahrungen vom Charakter der Leipziger Aufführung der selben Oper. Aus den von mir berichteten Details muss ich schliessen, dass in der Hauptsache die dortige Aufführung eine ebenso verfehlte, als die Ihrige eine gelungene war. Mein Mismuth, diese Oper nicht selbst aufführen zu können, nimmt stark zu: es wird mir zur wahren Qual. Wenn etwas aber sie mildern kann, so sind es Nachrichten, wie die Ihrigen. Schliessen Sie hieraus, ob ich Ihnen eine blosse Redensart sage, wenn ich Ihnen danke!

Leben Sie wohl und erhalten Sie mir Ihre Theilnahme, wie ich Ihnen stets ein dankbares Andenken bewahren werde! —

Vor kurzem habe ich die Composition des ersten Stückes meiner Nibelungen-Dramen beendigt: ich bin wieder ganz im Musiciren.

Für unsere Theater schreibe ich diess Werk allerdings nicht: doch hoffe ich Ihnen es dereinst selbst vorführen zu können!

Zürich — Ihr

15. Febr. 1854 — Richard Wagner

[1] Vgl. Glasenapp „Leben Richard Wagners“ V, 70.

II

Geehrtester Herr und alter Freund!

Es hat mich sehr gefreut wieder etwas von Ihnen zu erfahren, da auch ich gern mich daran erinnere, wie zur Zeit der ersten Verbreitung meiner Werke Ihr lebhafter Antheil hieran mir wohl that. Dass Sie mir noch immer treu geneigt sind, danke ich Ihnen von Herzen. Es hat mir auch Spass gemacht, zu vernehmen, dass Sie nur mit Mühe sich über meinen jetzigen Aufenthalt unterrichten konnten, da ich daraus zu entnehmen habe, dass es mir doch endlich gelingen wird, von meiner hochgeehrten musikalischen Mitwelt vollständig vergessen zu werden, — das Liebste, was sie mir erweisen kann. Dies bekommt in so weit gut, dass ich seit einem Jahre doch wenigstens wieder etwas habe arbeiten können. Ich denke, Sie werden nächsten Herbst etwas davon erfahren. —

Ich danke Ihnen für die zugesagte Sendung des Honorares für Iphigenia; noch mehr würden Sie mich aber verbinden, wenn Sie mir das Honorar für Rienzi[1]) zugleich mitschickten, da ich, — bei meiner Abgeschiedenheit — es mir zum Gesetz gemacht habe, meine Honorare beim Empfang der Partitur von Seiten des betreffenden Theaters zu beziehen, und nicht — nach altem Style — erst die gelegentliche Aufführung abzuwarten, von welcher ich unter Umständen gar nichts erfahren kann. Ich hoffe der hohen Schweriner Hoftheaterintendanz wird diese Auszahlung nicht zur Last fallen. Demnach bin ich so frei, Ihnen sogleich auch für Rienzi eine Quittung beizulegen.

Jetzt haben Sie noch besten Dank für Ihre freundschaftlichen Versicherungen, haben Sie auch die Güte, Herrn Kapellmeister Schmitt Grüsse meinerseits angelegentlichst zu erwidern, und erhalten Sie Ihr ferneres Wohlwollen Ihrem

hochachtungsvoll ergebenen

Richard Wagner

Luzern
8. März 1867
Landhaus Triebschen
(ganz richtig).

---

[1]) „Rienzi“-Erstaufführung in Schwerin am 3. Mai 1868.



EINIGES ÜBER TRISTAN UND ISOLDE

ANGEREGT DURCH LILLI LEHMANNS: „STUDIE ZU TRISTAN UND ISOLDE"

von Ejnar Forchhammer-Frankfurt a. M.





Hat man ein geniales Kunstwerk studiert, hat man versucht, sich in die erhabene Gedankenwelt des Schöpfers hineinzuleben, und meint man, durch diese Vertiefung einiges entdeckt zu haben, was die meisten anderen entweder falsch verstanden oder gar nicht beachtet haben — dann empfindet man oft ein starkes Verlangen, das Erschaute auch anderen mitzuteilen; man fühlt es als seine Pflicht, die gewonnenen Erfahrungen in die Welt hinauszurufen, und nur die Bescheldenheit, die Furcht, als anmaßend betrachtet zu werden — manchmal wohl auch das unbewußte Gefühl, daß die Entdeckungen für andere nicht die Bedeutung haben würden, wie für einen selbst — halten einen zurück.

So ist es auch mir mit „Tristan und Isolde" gegangen. Nun hat aber das Beispiel von Frau Lilli Lehmann mir den Mut gegeben, das Schweigen zu brechen. Zwar liegt es mir fern, mich mit dieser genialen Künstlerin vergleichen zu wollen, aber immerhin meine ich doch, daß es von Bedeutung sein kann, auch von anderen Künstlern, die sich mit Ernst und Begeisterung in die Wagnersche Wunderwelt vertieft haben, einiges zu hören. Ich darf den Vorwurf der Unbescheidenheit mit um so größerem Rechte zurückweisen, als ich nur zum Teil im eigenen Namen spreche: den größten Teil von dem, was ich im Folgenden ausführen werde, verdanke ich — direkt oder indirekt — meinem lieben Freunde, meinem hochverehrten Lehrer in der dramatischen Kunst, Herrn Hofschauspieler a. D. Hilmar Knorr. Wie ich ihm sozusagen alles, was ich als Darsteller leiste, direkt oder indirekt verdanke, so bin ich ihm auch Dank schuldig für unendlich viele Anregungen zum tieferen Verständnis der Wagnerschen Dichtungen.

Um nun zur Sache selbst überzugehen, möchte ich im Folgenden Verschiedenes aus der Darstellung Lilli Lehmanns von anderen Gesichtspunkten aus beleuchten, dann aber auch Neues hinzufügen, was in der „Studie" keine Berücksichtigung gefunden hat.

Vorgeschichte

Wenn Frau Lehmann (Seite 6) schreibt:

„Tristans Übermut ist nicht zu entschuldigen, ist aber die Ursache zur Tragödie. Selbst wenn Isolde Tristan ‚schweigend' das Leben wiedergab, ihn ‚schweigend' vor des Feindes Rache barg, wußte Tristan doch genau, wie es um



beider Herzen stand, denn er schwur ihr — vielleicht auch ‚schweigend' — mit tausend Eiden ewigen Dank und Treue. (Das Wort Liebe fällt nicht in Isoldens Erzählung.)"

so muß ich mit aller Entschiedenheit dieser Auffassung entgegentreten. Tristans „Übermut" ist sehr wohl zu entschuldigen, denn *er hat weder seine eigene noch Isoldens Liebe gekannt.*

Als Isolde vor sein Bett trat und das Schwert gegen ihn zückte, um

an ihm, dem Über-Frechen,
Herrn Morold's Tod zu rächen,

als sie vor ihm stand, hoch aufgerichtet, mit wogendem Busen, glühenden Wangen und zornsprühenden Augen — da verschwand alles andere vor seinen Augen: wo er war, wer er war, was sie in der Hand hielt, was sie gegen ihn vorhatte — das alles existierte nicht mehr für ihn; er sah nur diese herrliche Gestalt, von deren funkelnden Augen er die seinen gar nicht losreißen konnte. Doch — daß das so mächtig in ihm entfachte Gefühl *Liebe* sei, das wußte er nicht: Isolde war ihm — glaubte er — nur:

der Erde schönste
Königs-Braut;

ihre königliche Gestalt, ihr strahlender Blick, die hoheitsvolle Ruhe, womit sie ihn, den kranken Fremdling, pflegte und heilte — dies alles erfüllte ihn mit Bewunderung, Ehrfurcht und Dankbarkeit und ließ den Gedanken gar nicht in ihm aufkommen, daß er sie *liebe.*

Diese Glorie des Königlichen, Erhabenen, die sein Auge so blendete, daß er seine Liebe gar nicht gewahr werden konnte, bezeichnet Tristan im zweiten Akt mit den Worten:

Der Tag! Der Tag,	Glanz und Licht
der dich umgliß,	Isolde mir entrückt'!
dahin, wo sie	. . . .
der Sonne glich,	in lichten Tages Schein,
in hehrster Ehren	wie war Isolde mein?

Als er nun geheilt von Isolde entlassen wurde, schwur er ihr — und gewiß *nicht* schweigend, sondern laut und aus tief und wahrhaft empfindendem Herzen heraus — „*mit tausend Eiden ew'gen Dank und Treue*". Aber „*der falsche Tag*", der ihn seine Liebe nicht erkennen ließ, ließ ihn nun auch nicht das einzig richtige Mittel finden, Isolden seine unendliche Dankbarkeit zu zeigen. — Nach Kornwall zurückgekehrt, fand er im Volk eine tiefe Mißstimmung vor, weil König Marke, der Witwer und kinderlos war, von einer zweiten Heirat nichts wissen wollte. Als nun Tristan in den Tönen der höchsten Begeisterung die königlichen Eigenschaften, die unvergleichliche Schönheit Isoldens pries, entstand der Gedanke wohl fast von selbst, daß Isolde die wünschenswerteste Gemahlin für König Marke wäre. Tristans Neider, die ihm seine Ausnahmestellung

am Hofe seines Oheims nicht gönnten — Marke hatte ihn sogar zu seinem Erben und Nachfolger erkoren —, griffen diesen Gedanken mit Eifer auf; selbst sein Freund Melot stellte sich an die Spitze der Dränger und hielt ihm vor, daß seine Passivität als auf eigennützigen Motiven ruhend betrachtet werden müßte, während er „Ehr' und Ruhm mehren" würde, wenn er, auf seine eigenen Rechte verzichtend, den Ohm bewegen könnte, Isolde zu seiner Königin zu nehmen.

Da nun, nach dem glücklichen Ausgang des Krieges gegen Irland, König Marke der mächtigste Herrscher weit und breit war, meinte Tristan, daß er seine Treue und Dankbarkeit gegen Isolde nicht besser beweisen könnte, als wenn er ihr die Hand dieses mächtigen und gütigen Königs anböte. Brangäne hat vollkommen recht, wenn sie zu Isolde sagt:

Was je Herr Tristan
dir verdankte,
sag', konnt' er's höher lohnen,
als mit der herrlichsten der Kronen?
So dient' er treu
dem edlen Ohm,
dir gab er der Welt
begehrlichsten Lohn:
dem eig'nen Erbe,
ächt und edel,
entsagt' er zu deinen Füßen,
als Königin dich zu grüßen.

Deshalb gab Tristan dem Drängen des „tückischen Tages" nach, er sozusagen zwang den Ohm zu Nachgiebigkeit und zog als „Brautwerber" nach Irland.

Die vorhergehende Schilderung, die dem Werke selbst entnommen ist, zeigt uns Tristans „Übermut" als nicht allein im höchsten Grade verzeihlich, sondern vielmehr als edel und erhaben: um seine Dankbarkeitsschuld gegen Isolde zu zahlen, um ihr seine ew'ge Treue zu beweisen, wirft er eine glänzende Zukunft, die mächtigste Krone „übermütig" von sich, unterdrückt er mit „Übermut" in seinem Herzen das quälende Gefühl seiner unbewußten Liebe:

Was mir das Auge
so entzückt',
mein Herze tief
zur Erde drückt' . . .

In seinem Programm zum „Tristan"vorspiel („Entwürfe, Gedanken, Fragmente", S. 101) schreibt Wagner:

„Ein altes, unerlöschlich neu sich gestaltendes, in allen Sprachen des mittelalterlichen Europas nachgedichtetes Urliebesgedicht sagt uns von Tristan und Isolde. Der treue Vasall hatte für seinen König diejenige gefreit, die selbst zu lieben er sich nicht gestehen wollte, Isolden, die ihm als Braut seines Herren folgte, weil sie dem Freier selbst machtlos folgen mußte."

Ich glaube jetzt zur Genüge bewiesen zu haben, daß Tristans Liebe zu Isolde ihm nicht bewußt gewesen ist. Daß Isolde ihn liebe, fiel ihm natürlich noch viel weniger ein.

Wir wollen uns jetzt zu Isolden wenden. Als Tristan die großen, fieberglühenden Augen in dem Moment auf sie richtete, als sie im Begriff

war, ihn mit seinem eigenen Schwerte zu töten, war auch ihr Schicksal besiegelt: „Mitleid wandelt" — wie Frau Lehmann schreibt — „Rache in Liebe." Diese Liebe ist ihr aber zunächst ebensowenig bewußt, wie Tristan die seine. Es ist keine Lüge, wenn sie im ersten Akt zu Tristan sagt:

> ich pflag des Wunden,
> daß den heil Gesunden
> rächend schlüge der Mann,
> der Isolden ihn abgewann.

Zweifellos hat Isolde gerade durch diese Ausrede ihre eigene Schwäche vor sich selbst entschuldigen wollen. Sie hat mit aller Gewalt versucht, die Fiktion der Feindschaft aufrechtzuhalten und hat sich dadurch naturgemäß den Anschein einer erhabenen Unnahbarkeit und Kälte gegeben, die es wiederum noch begreiflicher macht, daß Tristan gar nicht zum Bewußtsein des wahren Charakters seiner Gefühle kommen konnte. So lange Tristan in ihrer Nähe war, konnte sie sich einreden, daß ihre Gedanken nur deswegen Tag und Nacht mit ihm beschäftigt waren, weil es ihre Pflicht war, ihn zu pflegen. Sobald er sie aber verlassen hatte, mußte ihre Liebe ihr zum Bewußtsein kommen; von da an wartet sie mit Sehnsucht und Ungeduld auf den Geliebten, der ja doch zurückkehren muß, der sie nicht ewig schmachten lassen kann. Und er kommt — kommt und wirbt um sie für einen anderen!

Diese Enttäuschung, die wie ein jäher Blitz alle Hoffnung, alles Glück — alles, alles vernichtet, wirkt auf Isolde zunächst lähmend: willenlos, gefühllos, mit leichenblassem, starrem Gesicht läßt sie, ohne ein Wort zu reden, die anderen handeln, läßt mit sich machen, was die anderen wollen. Diese dumpfe Starrheit hält sich auch noch auf dem Schiff, fast während der ganzen Fahrt. Erst als sie sich durch das an eine ganz andere Adresse bestimmte Lied des „jungen Seemanns" gehöhnt glaubt, wandelt sich ihre Apathie in lodernden Zorn. Wagner läßt Brangäne diesen Zustand der starren, wortlosen Verzweiflung mit folgenden Worten bezeichnen:

> Isolde! Herrin!
> Teures Herz!
> Was barg'st du mir so lang'?
> Nicht eine Träne
> weintest du Vater und Mutter;
> kaum einen Gruß
> den Bleibenden botest du:
> von der Heimat scheidend
> kalt und stumm,
> bleich und schweigend
> auf der Fahrt,
> ohne Nahrung,
> ohne Schlaf'
> wild verstört,
> starr und elend, —
> wie ertrug ich's,
> so dich sehend
> nichts dir mehr zu sein,
> fremd vor dir zu steh'n?

Ich kann Lilli Lehmann deshalb nicht beistimmen, wenn sie (S. 6) schreibt:

„Scham, Empörung, Wut und Zorn über die ihrem Herzen angetane Schmach bewegen Isolden, König Markes Werbung anzunehmen, Tristan, dem Brautwerber des Königs, zu folgen. Vielleicht verlockt sie auch die Aussicht, dem geliebten Manne

nah zu sein. (!) Auf dem Schiff weiß sie sich lange Zeit mit Tristan allein; dort wird sie ihn sprechen, dort Rat schaffen. Aber sie sieht sich bitter enttäuscht."

Isolde hat die Werbung ebensowenig angenommen wie abgelehnt — sie hat sich auch hier als „des Schweigens Herrin" gezeigt. Sie ist dem Brautwerber König Markes nicht gefolgt, weil sie gehofft hat, „dem geliebten Manne nah zu sein". Wohl hat sie aber erwartet, daß Tristan während der Fahrt zu ihr gekommen wäre und ihr sein unbegreifliches Betragen erklärt hätte. Daß er dies nicht tut, treibt natürlich ihren Zorn auf die äußerste Spitze, und reift in ihr den unerschütterlichen Entschluß, auf Tristans Haupt den Tod herabzubeschwören, dem ihr eigenes Herz schon längst geweiht ist:

Tod geweihtes Haupt!
Tod geweihtes Herz!

Durch diesen Tod allein kann seine Schuld gesühnt, nur durch ihn, den auch sie teilen will, kann sie mit dem Geliebten vereinigt werden.

Erster Akt

Wenn der Vorhang auseinandergegangen ist, und der junge Seemann sein Lied gesungen hat, frägt Isolde Brangäne, wo sie sind, worauf diese antwortet:

Blaue Streifen
stiegen in Westen auf;
sanft und schnell
segelt das Schiff;
auf ruhiger See vor Abend
erreichen wir sicher das Land.
Isolde: Welches Land?
Brangäne: Kornwall's grünen Strand.

Wie kann Brangäne Kornwall als „in Westen" aufsteigend bezeichnen? Darüber haben sich viele kluge Leute den Kopf zerbrochen — denn sowohl in der Dichtung wie in der Partitur steht deutlich „Westen" und nicht „Osten". Ich habe von hochgeschätzter Seite die folgende Erklärung gehört: es ist eine wissenschaftlich festgestellte Tatsache, daß Süd-England und Süd-Irland in vorgeschichtlicher Zeit landfest miteinander verbunden gewesen sind. Nehmen wir nun König Markes „Kornwall" als im Südosten Englands liegend an, dann müßte Tristan tatsächlich südlich um die Doppelinsel segeln und könnte sehr wohl, wenn er z. B. aus Rücksicht auf Schären oder feindliche Völker nicht gar zu nahe am Lande fahren möchte, die letzte Strecke von Osten nach Westen segeln.

Ob die Brangänen sich diese Auffassung zu eigen gemacht haben, ob sie aus Respekt vor dem „Wort" des Meisters oder einfach aus Gedankenlosigkeit handeln — ich darf es nicht entscheiden, aber noch immer singen die meisten „Westen", trotzdem dies Wort, das allerdings, wie gesagt, sowohl in der Partitur wie in der Dichtung steht, nichts als

ein Schreibfehler Wsgners ist. Der Beweis hierfür findet sich nur wenige Zeilen vorher in dem Lied des jungen Seemanns:

Westwärts
schweift der Blick
[nämlich nach Irland zurück, wo er seine „wilde, minnige Maid" zurückgelassen]
ostwärts
streicht das Schiff.

Wünschenswert wäre es, wenn dieser unzweifelhafte Fehler in Klavierauszügen und Textbüchern korrigiert werden würde. —

Wenn Brangäne — auf Isoldens Befehl:

Öffne! Öffne dort weit!

die Vorhänge auseinandergezogen hat, sieht man bisweilen den hinteren Teil des Schiffes mit Tristan am Steuer im Halbdunkel, während Isoldens Zelt im Vordergrunde strahlend hell beleuchtet liegt. Dies geschieht jedenfalls, um Isoldens Wort im zweiten Akt:

Im Dunkel du,
im Lichte ich!

schon beim ersten Erscheinen Tristans deutlich zu veranschaulichen. So lobenswert diese Absicht auch sein mag, kann ich diese Anordnung doch nicht gut heißen. Erstens muß es jedem Zuschauer als etwas Naturwidriges erscheinen, daß der als verschlossen gedachte Zeltraum heller beleuchtet ist als der freie offene Teil des Schiffes, selbst wenn man annimmt, daß dieser durch das große Segel beschattet wird; zweitens ist es sehr ungünstig, wenn die sich im weitesten Hintergrunde der Bühne abspielende Szene zwischen Tristan und Brangäne dem Publikum dadurch noch schwerer verständlich gemacht wird, daß die Bühne schlecht beleuchtet ist. —

Für die folgende Szene hat mir Knorr ein Arrangement empfohlen, das ich mit größter Wärme den Herren Regisseuren weiter empfehlen möchte. Nach Wagners Vorschrift soll Tristan „von den Rittern und Knappen etwas entfernt mit verschränkten Armen stehen und in das Meer blicken". Ein jeder, der nur einmal eine Fahrt in einem größeren Segelboot unternommen hat, weiß, daß die von Wagner gebotene Stellung mit derjenigen eines Steuermanns unvereinbar ist; er wird wissen, daß das Steuer eines so großen Schiffes einen ganz bedeutenden Widerstand leistet und die ganze Kraft eines Mannes verlangt, um richtig gehandhabt zu werden. Wenn er dann sieht, wie bei fast allen Tristans die Steuerstange während der ganzen Unterredung mit Brangänen sich leicht wie ein Streichholz hin und her bewegt, dann wirkt dieser an und für sich doch so nebensächliche Umstand dermaßen störend, daß es ihm wohl fast unmöglich wird, die Illusion zu wahren und das Kunstwerk rein zu genießen. Es ist deshalb im höchsten Grade zu empfehlen, daß Tristan

nicht selbst das Steuer in der Hand hält, sondern nur in der Nähe steht, um dem Steuerer seine Anweisungen zu geben. Dieser muß das Steuer dann so anpacken und eine solche Stellung einnehmen, daß das Publikum glauben kann, er stemme sich gegen einen großen Widerstand. Wie Wagner nirgends vorschreibt, daß Tristan selber die Steuerstange in der Hand haben soll, enthält die Dichtung absolut nichts, was dem vorgeschlagenen Arrangement widerspräche; Tristan kann auch so mit demselben Rechte sagen:

> Ließ' ich das Steuer jetzt zur Stund', wie lenkt' ich sicher den Kiel zu König Marke's Land?

Wenn ich dies Arrangement dringend empfehle, bin ich — wie Lilli Lehmann bei einer anderen Gelegenheit (S. 32) — „überzeugt, zur Zufriedenheit Richard Wagners, der selbstschaffende, vernünftige Künstler selbständig walten ließ", zu handeln. —

Vor einigen Jahren wurde von gelehrter Seite behauptet, daß die höfischen Beziehungen zwischen Irland, England (Kornwall) und Bretagne (Kareol), wie sie Wagner in „Tristan und Isolde" schildert, den tatsächlichen, geschichtlichen Verhältnissen im 13. Jahrhundert ganz genau entsprächen, daß man also das Drama in der Kostümierung dieser Zeitepoche geben müsse. Tatsächlich ließ sich auch ein großes Operntheater bewegen, eine neue Ausstattung, bei der alle Beteiligten in Kostümen à la Tannhäuser erschienen, anzuschaffen, und in dieser Gestalt geht noch immer der Tristan über die geweihten Bretter dieses Theaters!

Es ist ganz unbegreiflich, wie eine solche, ohne Zusammenhang mit dem inneren Leben des Dramas, auf zufälligen Äußerlichkeiten, in der Gelehrtenstube aufgebaute Idee Erfolg haben konnte! Es gibt in der Weltliteratur neben „Tristan und Isolde" wohl kaum ein zweites Werk, in dem fast die ganze Handlung nach Innen verlegt ist, in dem die äußere Handlung vom Dichter dermaßen störend empfunden wurde, daß sie — zum größten Ärger der akademischen Dramaturgen — auf ein Minimum reduziert, entweder erzählt oder, wo es unumgänglich notwendig ist, in wenigen Minuten auf der Bühne abgespielt wird. Wie hat man ferner übersehen können, daß Wagner mit Absicht alles Religiöse vermieden hat, um die Entscheidung, ob das Drama zu heidnischer oder christlicher Zeit spielt, offen zu lassen, um also eine zeitliche Fixierung unmöglich zu machen, weil er um jeden Preis den Charakter der „sagenhaften Urzeit" wahren wollte? Wagner selbst hat „Tristan und Isolde" als die vollendetste Verwirklichung seiner in den Schriften niedergelegten Theorieen bezeichnet, und damit — unter anderem — ausgesagt, daß er nach seiner Meinung in diesem Werk das Reinmenschliche, von jeder Konvention, von jeder historischen Einschränkung losgelöst, reiner als in irgend einer anderen

seiner Dichtungen dargestellt habe — und dieses Werk will man sozusagen zu einer „historischen Oper" machen! Daß dies eine ungeheuerliche Verirrung ist, hat man wohl jetzt überall erkannt, wenn man auch da, wo man die „Reform" eingeführt hatte, aus praktischen Rücksichten einen Rückzug nicht sofort antreten konnte.

Nimmt man also an, daß das Drama in sagenhafter Un- oder Urzeit spielt, so ist es auch ratsam, in der Szenerie alles, was „modern" wirken könnte, zu vermeiden; ich möchte deshalb empfehlen, die wagerechte, ganz im Hintersteven des Schiffes angebrachte Steuerstange, die man fast überall sieht, durch die Steuervorrichtung der Urzeit — ein Ruder, das etwas seitwärts, schräg nach unten, durch die Schiffswand geht — zu ersetzen. —

Gleich die ersten Worte, die Tristan zu singen hat, bieten dem Sänger eine nicht geringe Schwierigkeit.

Was ist? — Isolde? —

ist so kurz und schnell komponiert, daß der Sänger leicht die Gefahr läuft, es heftig, zornig herauszustoßen; tatsächlich klingt es auch meistens wie eine wilde Drohung. Es ist gar nicht leicht, das „Isolde" weich und warm herauszubringen, und doch ist es von der allerentscheidendsten Bedeutung, daß dies dem Tristan gelingt, denn — wie Frau Lehmann (S. 14) schreibt — „der warme Ton, mit dem Tristan das Wort ‚Isolde' sagt, genügt uns zu verraten, daß er nur mit ihr, wenn auch weitab von der Gegenwart, beschäftigt gewesen." —

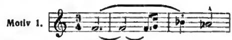
Ich möchte jetzt ein paar Worte über Kurwenals ersten Eintritt in Isoldens Zelt sprechen. Wagner schreibt vor: „Durch die Vorhänge tritt mit Ungestüm Kurwenal", und dann nach vier Zeilen seiner Rede: „Gemessener". Es ist für mich über jeden Zweifel erhaben, daß dies folgendermaßen aufzufassen ist: Durch die Vorhänge tritt mit Ungestüm Kurwenal und ruft in den Schiffsraum hinab:

	(Er wendet sich zu Isolde; gemessener:)
Auf, auf! Ihr Frauen!	Und Frau Isolden
Frisch und froh!	sollt' ich sagen
Rasch gerüstet!	von Held Tristan,
Fertig, hurtig und flink! —	meinem Herrn: — usw.

Der Unterschied im Ton zeigt deutlich, daß der erste Ruf an die ihm gleichgestellten Frauen gerichtet ist, die am Aktschluß aus der Kajüte heraufkommen, um Isolden den Königsmantel anzulegen, während die folgende „gemessene" Anrede der Herrin gilt. So rüpelhaft ist Kurwenal nun doch nicht, daß er sich in diesem Ton an Isolde und Brangäne wendet, wenn er als Abgesandter Tristans kommt. Wagner hat dies wahrscheinlich für so selbstverständlich gehalten, daß er gar nicht daran gedacht hat, es besonders zu erwähnen. Die Herren Baritöne scheinen aber die Rüpelhaftigkeit Kurwenals

für unbegrenzt zu halten: alle — oder fast alle — schleudern sie der armen Isolde die ganze Rede ins Gesicht. —

Wir wollen uns jetzt mit einer Stelle beschäftigen, die nach meiner Überzeugung von fast Allen ganz falsch verstanden wird. Außer Knorr, der mir auch hier die Anregung gegeben hat, bin ich eigentlich nur einem Menschen — Kapellmeister Hertz in New York — begegnet, der auf meine Frage die betreffende Stelle in meinem Sinne erklärte. Ich meine hiermit den Orchestersatz vor Tristans Eintritt in Isoldens Zelt. Allgemein wird dies Zwischenspiel als das „Vorspiel" zu Tristans Auftritt, und das Hauptthema:



als das Heldenmotiv Tristans bezeichnet.

Selbst ein flüchtiges Durchblättern der späteren Werke Wagners: „Tristan", „Meistersinger", „Ring", „Parsifal", überzeugt uns davon, daß es ein festes Prinzip ist, daß die für eine Person charakteristische Melodie im Orchester so zu sagen immer gleichzeitig mit dem Auftreten dieser Person ertönt. Man denke z. B. an das Auftreten der Riesen im „Rheingold" oder des Wanderers im 1. Akt des „Siegfried". Wenn ausnahmsweise diese Melodie kurz vor dem Auftreten der Person erklingt, geschieht dies immer, um die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf eine wichtige, einschneidende Handlung dieser Person hinter der Bühne zu lenken, zugleich auch oft um einen sich auf diese Handlung beziehenden Vorgang auf der Bühne zu unterstützen. In der „Walküre" ertönt z. B. das Hundingmotiv erst ganz leise, als Sieglinde zusammenschrickt, weil sie aus der Ferne das Pferd Hundings hört; kurz darauf hört sie es schon vor dem Tor — das Motiv ertönt stärker; wenn Hunding dann das Tor öffnet und hereintritt, ertönt die Melodie in voller Kraft und schärfster Handgreiflichkeit. In „Parsifal" ertönt das Parsifalmotiv zum ersten Mal kurz vor dem Auftreten des Knaben, in dem Moment, wo er hinter der Bühne den Schwan mit seinem Pfeil trifft — usw. In allen solchen Fällen, in denen das Erscheinen einer Person durch Ertönen ihres Motives vorher angekündigt wird, ist von dem Moment des Ertönens an bis zum Auftritt die Handlung eigentlich hinter die Bühne verlegt; auf der Bühne selbst geschieht nichts von selbständiger Bedeutung.

Wie ist es nun in dieser Beziehung mit dem sogenannten Vorspiel zu Tristans Auftritt? Von Isoldens erstem Wort, bis Tristan ihr gegen Schluß des ersten Aktes den Becher entreißt, ist Isolde entschieden die Hauptperson der Handlung. Während Tristan seine Gefühle höchstens nur ahnen läßt, während er sich ganz passiv zurückhält, spricht Isolde ihre

Gefühle und Gedanken laut und leidenschaftlich aus und tritt im höchsten Grade aktiv und unternehmend auf. Wenn deshalb Kurwenal Tristan angemeldet hat, wartet man natürlich mit intensiver Spannung auf die Begegnung der Beiden; das dramatische Interesse ist aber bei dieser Erwartung auf Isolde, nicht auf Tristan gerichtet, weil sie die dramatische Handlung in ihrer Hand hält. Das dramatisch Bedeutungsvolle liegt also nicht hinter, sondern auf der Bühne.

Wir wollen nun die betreffende Stelle der Partitur und der Dichtung etwas näher untersuchen. Wir sehen dann zunächst, daß Wagner mit dem Einsetzen des Motivs 1 die fünfte Szene — die Szene zwischen Tristan, Isolde und Brangäne — anfangen läßt, was ja anscheinend für die Beurteilung des Orchestersatzes als „Vorspiel" sprechen könnte. Aber auch nur anscheinend, denn wo hätte die Szene sonst anfangen sollen? Tristan tritt ja mitten in dem ein musikalisches Ganzes bildenden Stück auf. Daraus läßt sich also nichts schließen; wahrscheinlich werden wir aber in den Regiebemerkungen des Meisters nützlichere Fingerzeige finden.

Wir finden dann, daß Isolde — nachdem sie sich „mit furchtbarer Anstrengung zu fassen gesucht" und Kurwenal

Herr Tristan trete nah!

zugerufen hat — „ihr ganzes Gefühl zur Entscheidung zusammenfassend, langsam, mit großer Haltung, dem Ruhebette zuschreitet, auf dessen Kopfende sich stützend sie den Blick fest dem Eingange zuwendet." Sollte es vielleicht dies sein, was der Meister durch das sogenannte „Vorspiel" musikalisch ausdrücken will? Ist es eigentlich nicht selbstverständlich, daß der geniale Dramatiker mit seiner Musik dies erschütternde stumme Spiel der Isolde, diese inneren Vorgänge, aus denen die ganze folgende Handlung hervorgeht, und nicht das als selbständige dramatische Handlung weit unwichtigere Nahen Tristans charakterisieren will? Ich darf getrost an jeden aufmerksamen Zuschauer appellieren: ist die Isolde nur halbwegs gut, wird er zweifellos unumwunden gestehen, daß sie — nicht das Nahen Tristans — seine Aufmerksamkeit während des „Vorspiels" in Anspruch nimmt. Eine Untersuchung des Orchestersatzes, sowie der folgenden Szene wird die Richtigkeit unserer Annahme beweisen.

Den ganzen Orchestersatz bis zu den ersten Worten Tristans wollen wir in drei Teile zerlegen. Die ersten 15 Takte sind ganz von dem Motiv 1 beherrscht, dann tritt mit dem 16. Takt ein neues Motiv auf:



An dieser Stelle, wo zum erstenmal das sogenannte „Heldenmotiv Tris-







tans" aussetzt und wo gleichzeitig der bisherige dreitaktige Rhythmus vier Takte lang einem zweitaktigen weicht, tritt Tristan nach Partitur und Klavierauszügen, sowie nach der ausdrücklichen Anordnung des Meisters (s. Lilli Lehmann, S. 14) auf. Nach diesen vier Takten ist der Rhythmus wieder dreitaktig, und das Motiv 1 erscheint wieder, abwechselnd mit dem Schicksalsmotiv.

Betrachten wir jetzt das Zwiegespräch zwischen Tristan und Isolde, so gewahren wir zu unserem Erstaunen, daß dies angebliche Tristanmotiv sich nirgends auf Tristan, sondern immer auf Isolde bezieht. Nicht allein begleitet, unterstützt und unterstreicht es die meisten Sätze Isoldens, diese singt auch wiederholt auf den Noten des Motivs; gleich ihre ersten Worte:

Wüß-test du nicht, was ich be - geh - re,

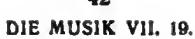
dann die zornsprühenden:



und:



In dem ganzen Zwiegespräch bis zum „Sühneeid" bezieht sich das „Motiv 1" ausschließlich auf Isolde; am besten kann man es wohl als das „Motiv der tragischen Entscheidung" bezeichnen. Nur so versteht man die volle, tiefe Bedeutung dieser Tonfolge, die nicht heldenmäßig-schwungvoll zu verstehen ist, sondern als Ausdruck eines krampfhaft schmerzlichen Zusammenfassens aller seelischen Kräfte. So lange Isolde die Entscheidung in ihrer Hand hält, begleitet das Motiv ihre Reden; in dem Moment, in dem Tristan den Becher ergreift, um den Tod zu trinken, und also die Entscheidung in seine Hand nimmt, ertönt es im Orchester, und er singt dann seinen „Sühneeid" auf den Noten dieses Motives. Wir verstehen jetzt, daß dies Motiv die Alleinherrschaft haben muß, von der Meldung Kurwenals bis Tristans Auftritt; wir verstehen, daß es in diesem Moment für einen Augenblick weichen und einem „Tristan-Motiv", dem Motiv 2, Platz geben muß. Dieses Motiv charakterisiert Tristans ehrerbietige Zurückhaltung Isolden gegenüber, oder, wie diese meint, seine „Furcht":







Wir verstehen, daß Motiv 1 gleich wieder einsetzt, mit dem Schicksalsmotiv abwechselnd: Tristan und Isolde stehen jetzt einander gegenüber, und das Schicksal beider ist durch Isoldens unerschütterlichen Entschluß besiegelt. Wir verstehen, daß Isoldens erste Worte:

Wüßtest du nicht
was ich begehre,

auf diesen Tönen gesungen werden, denn sie weiß, was sie begehrt — ganz analog, wie sie später

Hart am Ziel

auf den Noten des Todesmotivs singt, weil der Zuschauer wissen soll, daß sie mit dem „Ziel" den Tod meint.

Wir verstehen, daß

Rache für Morold

der Deckmantel ist, unter dem sie den Entschluß, die Verschmähung ihrer Liebe an Tristan zu rächen, verbirgt, wie wir mitfühlen, daß der vermutete Hohn Tristans diesen Entschluß nur noch unerschütterlicher machen kann.

Wäre Motiv 1 wirklich Tristans Heldenmotiv, dann wäre es doch ganz sonderbar, daß Wagner von seinem ersten Berliner Tristan, Albert Niemann, ausdrücklich verlangte, daß er beim Einsetzen eines ganz anderen Motives auftreten sollte! Dann wäre ja der große Wagner-Darsteller im Recht, wenn er sich über die ausdrückliche Anweisung des Meisters später hinwegsetzte und gleich beim Erklingen des ersten Tones des „Vorspieles" die Vorhänge weit auseinander ziehen ließ, um darauf langsam vom Steuer die Stufen herunter- und in das Zelt der Isolde hineinzuschreiten.

Ein interessantes Licht fällt auf das Motiv 1, wenn wir seine Entstehungsgeschichte untersuchen. In der musikalischen Einleitung zum ersten Akt tritt im zweiten Takt ein kurzes chromatisches Thema auf:

Motiv 3.



das wohl am besten als Motiv der Liebessehnsucht bezeichnet werden kann und sich, teils in dieser Gestalt, teils in verschiedenen Umbildungen, durch das ganze Werk als eins der allerwichtigsten Hauptmotive zieht. Eine Steigerung des Motivs 3, die gleich am Anfang der Einleitung vorkommt und auch später im Drama oft wiederholt wird, ist:



Aus diesem Motiv ist Motiv 1 durch geringe Veränderungen gebildet; Motiv 4 wird deshalb auch meistens als Tristanmotiv bezeichnet — aber mit Unrecht: es ist einfach eine Steigerung des Sehnsuchtsmotives. Verlassen wir jetzt die Einleitung, dann sehen wir, daß Motiv 3 zum erstenmal wieder auftritt, als Isolde mit tief bitterem Schmerz die

zahme Kunst
der Zauberin,
die nur Balsamtränke noch brau't!

höhnt; wenn Isoldes Zorn dann mächtig anschwillt, setzt das Motiv wieder ein, und Isolde singt:

zu tobender Stürme
wütendem Wirbel!

sogar auf den Tönen dieses Motives. Das zeigt gleich von Anfang an dem Hörer, der das Vorspiel ganz verstanden und mitempfunden hat, daß es die unbezwingliche Liebessehnsucht Isoldens ist, die ihren Zorn auflodern läßt. Das Entstehen des Motivs 1 aus dem Sehnsuchtsmotiv zeigt uns in genau derselben Weise, daß der unerschütterliche Entschluß Isoldens, den Tod beider herbeizuführen, nur ein Ausschlag ihrer Sehnsucht nach dem heißgeliebten Mann ist.

Die Macht der Gewohnheit, die Macht eingewurzelter Vorstellungen kann ihre Allgewalt wohl kaum besser bewähren, als wenn sie — wie in diesem Falle — eine geniale Künstlerin, die sich mit Liebe und Intelligenz in ein Kunstwerk vertieft hat, auf solche Irrwege führt, daß sie den Charakter eines Orchesterzwischenspieles, dessen richtiges Erfassen doch gerade für ihr Spiel so eminent wichtig ist, ganz und gar verkennen konnte. Daß nicht einmal die Vorschrift Wagners: „Isolde, ihr ganzes Gefühl zur Entscheidung zusammenfassend, schreitet langsam mit großer Haltung dem Ruhebette zu“, sie zum Überlegen bringen konnte! Daß sie schreiben kann (Seite 41):

„Dazu habe ich zu bemerken, daß Isolde nur wenig Zeit für ein ganz kurzes mimisches Spiel zu Gebote steht und sie je weniger, je besser tut. Alles harrt mit gespannter Aufmerksamkeit dem Helden entgegen. Diese Aufmerksamkeit gehört

Tristan ganz allein und darf von niemandes Spiel unterbrochen, nicht einmal auf Isolden abgelenkt werden."

Gewiß, die Aufmerksamkeit ist auf das Nahen Tristans gerichtet, aber hauptsächlich doch nur, weil wir — und hier wieder namentlich der Isolde wegen — auf die Begegnung der beiden gespannt sind. Diese Spannung wird aber gerade dadurch seelisch vertieft und verinnerlicht, daß sie auf Isolde konzentriert wird, indem sie sich in ihrem Mienen- und Gebärdenspiel spiegelt. Es ist deshalb von der allergrößten Wichtigkeit, daß keine mißverstandene Bescheidenheit die Darstellerin der Isolde zurückhält, die ganze Zeit von Kurwenals Meldung bis Tristans Auftritt für sich und ihr Spiel ausschließlich in Anspruch zu nehmen. —

Aus dem großen Gespräch zwischen Tristan und Isolde möchte ich nur ein paar Punkte herausheben:

Tristan: Was schwurt ihr, Frau?
Isolde: Rache für Morold!
Tristan: Müht euch die?
Isolde: Wagst du zu höhnen?
Angelobt war er mir,
der hehre Irenheld;
seine Waffen hatt' ich geweiht,
für mich zog er in Streit . . .
Tristan (bleich und düster):
War Morold dir so wert,
nun wieder nimm das Schwert . . .

Außer dem späteren höhnischen:

Ihren Angelobten
erschlug ich ihr einst,
sein Haupt sandt' ich ihr heim . . .

ist diese Stelle die einzige im ganzen Werk, die die Beziehungen zwischen Isolde und Morold erwähnt. Hat aber Tristan von diesen Beziehungen Kenntnis gehabt? Von vornherein könnte es höchst unwahrscheinlich — fast unmöglich — erscheinen, daß Tristan nicht wissen sollte, daß der Heerführer der Iren, mit dem er gekämpft und den er getötet hatte, mit der Tochter seines Königs verlobt gewesen war. Und doch ist es sehr wohl möglich, daß niemand — selbst Tristan nicht — von dem Verhältnis gewußt hat. Es ist eine ganz natürliche und ungezwungene Annahme, daß Morold um die Hand Isoldens geworben und von ihrem Vater eine Zusage erhalten hatte, daß aber das öffentliche Verlöbnis aufgeschoben wurde, bis er als Sieger über die aufrührerischen Engländer zurückkäme: dann sollte er — als höchsten Lohn seiner Tat — öffentlich als „Angelobter" Isoldens proklamiert werden. Er zog also in den Krieg, um die Hand Isoldens zu erkämpfen:

Für mich zog er in Streit.

Ich bin überzeugt, daß Wagner sich das Verhältnis ungefähr so gedacht hat; dann versteht man auch, daß der Irenkönig, der das Verlöbnis von dem Erfolg Morolds abhängig gemacht hatte, gar nicht daran dachte,

einen besonderen Vergleich zwischen Isolde und Morolds Töter zuwege zu bringen, wogegen Isolde, die die Waffen des Irenhelden geweiht hatte, sich noch immer als dessen Anverlobte fühlte.

Wenn Tristan, der keine Ahnung davon hatte, daß Isolde ihn liebe, gewußt hätte, wie das Verhältnis zwischen ihr und Morold gewesen, wie hätte er dann:

Müht euch die?

als Antwort auf ihren Ausruf:

Rache für Morold!

sagen können; er will sie ja doch nicht höhnen.

Auch der unmittelbar vorhergehende Wortwechsel bestätigt diese Auffassung:

Isolde: Blutschuld
schwebt zwischen uns.
Tristan: Die ward gesühnt.
Isolde: Nicht zwischen uns!
Tristan: Im off'nen Feld,
vor allem Volk
ward Urfehde geschworen.

Hieraus geht doch deutlich hervor, daß Tristan keine Ahnung davon hatte, daß er Morolds wegen eine besondere Schuld gegen Isolde zu sühnen habe, eine Schuld, die wegen des persönlichen Charakters des Verhältnisses zwischen Isolde und Morold in die allgemeine politische Sühne nicht inbegriffen sein konnte.

Wir müssen also unbedingt annehmen, daß Tristan von diesem Verhältnis **nichts** gewußt hat, und verstehen dann auch, daß er imstande gewesen, ihre Heilkunst in Anspruch zu nehmen; es würde doch sonst geradezu eine Gemütsroheit, einen totalen Mangel an geistiger Vornehmheit voraussetzen, wenn **er**, der Morold getötet, der sein Haupt mit Hohn „heimgesandt“ hatte, sich gerade von **ihr** heilen ließ. Es kann deshalb den Darstellern des Tristan nicht warm genug empfohlen werden, ihr Spiel so zu gestalten, daß der Zuschauer deutlich erkennt: **Hier erfährt Tristan zum erstenmal, daß Morold Isolden angelobt gewesen!** —

Die Erklärung, die Lilli Lehmann von:

Des Schweigens Herrin
heißt mich schweigen:
faß' ich, was sie verschwieg,
verschweig' ich, was sie nicht faßt.

gibt, kann ich nicht gutheißen. Was Tristan jetzt „**faßt**“, kann unmöglich Isoldens Liebe, die er erst viel später „ahnt“, sein. Was er ihr sagt, ist ganz einfach: Da du, wie ich jetzt weiß, an der „Urfehde“ nicht teilgenommen hast und mich noch immer als deinen ärgsten Feind betrachtest, dessen Tod und Vernichtung als Rache für Morold dein höchster Wunsch ist, wirst du nie fassen können, daß ich dich liebe und nur aus Dankbarkeit gegen dich diese unselige Brautfahrt unternommen habe. Deshalb muß ich schweigen, wie du dich ja auch bis jetzt als „des Schweigens Herrin“

(d. h. nach Wagners eigener Erklärung: Meisterin des Schweigens) erwiesen hast. —

Es ist eine Frage, die nicht so ganz leicht zu beantworten ist: Wann versteht Tristan, daß der Sühnetrank für ihn den Tod bedeutet? Ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich behaupte, daß er zu dieser Erkenntnis kommt, unmittelbar bevor er „wild auffahrend"

Los den Anker!
Das Steuer dem Strom!
Den Winden Segel nnd Mast!

singt und „Isolden ungestüm die Trinkschale entreißt." Isolde hat ihm soeben mit schneidendster Selbstironie auseinandergesetzt, was für eine tötliche Kränkung er ihr zugefügt. Sie hat es in einer solchen Art und Weise getan, daß es ihm klar sein muß, daß es dafür kein Vergeben, keine Sühne geben kann. Wenn sie trotzdem ihre Rede mit den Worten schließt:

So guter Gaben
holden Dank
schuf mir ein süßer
Sühne-Trank:
den bot mir ihre Huld,
zu büßen alle Schuld."

dann kann er nicht im Zweifel sein, daß es der Tod ist, den sie ihm anbietet. Bei den früheren Erwähnungen des Sühnetrankes mag er erstaunt darüber sein, daß sie ihm Sühne anbietet, eine leise Ahnung kann auch allmählich in ihm aufsteigen, welcher Art diese Sühne sein mag — volle Gewißheit kann er aber nach meiner Überzeugung erst an der oben genannten Stelle gewinnen. Sobald er nun mit Sicherheit verstanden hat, fährt er wild auf, ergreift den Becher mit dem festen Entschluß, den angebotenen Tod sofort zu trinken. Vorher will er ihr aber in dunklen Worten sagen, wie es um ihn bestellt ist; deshalb spricht er den „Sühneeid", dessen Erklärung — meinem Gefühle nach — Lilli Lehmann nicht ganz gelungen ist. Ich möchte ihn lieber folgendermaßen auslegen:

Tristan's Ehre —
höchste Treu'!

das heißt: ich habe meine Ehre darangesetzt, immer die höchste Treue zu zeigen. Auch dir gegenüber habe ich „höchste Treue" bewiesen: dem eignen Erbe entsage ich, um dir „der Welt begehrlichsten Lohn", „die herrlichste der Kronen" zum Dank für deine Wohltat anbieten zu können.

Tristan's Elend —
kühnster Trotz!

das heißt: nachdem es mir zum Bewußtsein gekommen, daß ich dich liebe, ist es mein Elend gewesen, daß ich, um meine Ehre zu wahren, meiner Liebe zum Trotz, das angefangene Werk, die Brautwerbung, vollenden mußte.

Trug des Herzens!

das heißt: dadurch ist mein Herz um sein Glück betrogen worden.



Traum der Ahnung!

das heißt: eine Ahnung sagt mir aber, daß auch du mich liebst.

Nach „Traum der Ahnung“ steht in der Dichtung ein „:“, womit Wagner jedenfalls ausdrücken will, daß nach all dem vorhergegangenen jetzt die Konklusion kommt:

ew'ger Trauer
einz'ger Trost:
Vergessens güt'ger Trank!
Dich trink' ich sonder Wank!

Daß diese vier Zeilen sich ausschließlich auf „Traum der Ahnung“ beziehen sollten, daß also eine Ahnung ihm sage, daß die Sühne der Tod sei, ist ausgeschlossen. Welcher Art der Trank ist, „ahnt“ er nicht, das weiß er, das muß er, wie oben erklärt, nach Isoldens langer ironischer Rede ganz genau wissen — was auch aus seinen eigenen Worten ganz deutlich erhellt:

Los den Anker!
Das Steuer dem Strom!
Den Winden Segel und Mast! —
Wohl kenn' ich Irland's
Königin,
und ihrer Künste
Wunderkraft:
den Balsam nützt' ich,
den sie bot;
den Becher nehm' ich nun,
daß ganz ich heut' genese!

Als Kuriosum möchte ich nur noch erwähnen, daß der Tristan der Großen Oper in Paris, Herr E. van Dyck (der frühere Wiener Heldentenor), die Stelle:

Los den Anker!
Das Steuer dem Strom!
Den Winden Segel und Mast!

als einen Befehl an die Mannschaft auffaßt! Gegen dies ungeheuerliche Mißverständnis ist es aber in Deutschland gewiß jetzt überflüssig anzukämpfen. —

Die Zeiten dürften wohl jetzt endgültig vorbei sein, wo man auch über die Bedeutung des „Liebestrankes“ noch im Zweifel war. Mit so wenig Verständnis wird wohl niemand, der ein öffentliches Urteil abzugeben hat, das Werk jetzt lesen, daß er, wie früher so viele Rezensenten, glauben könnte, die Liebe Tristans und Isoldens sei erst durch den Trank geweckt worden. Allerdings, wer aus dem ersten Akt nicht herauslesen oder -hören kann, daß beider Herzen, lange ehe sie den Becher leeren, von der heftigsten Liebe entflammt sind, der wird durch Tristans eigene Worte im zweiten Akt auch nicht viel klüger werden:

O Heil dem Tranke!
Heil seinem Saft!
Heil seines Zaubers
hehrer Kraft!
Durch des Todes Tor,
wo er mir floß,
weit und offen
er mir erschloß,
darin ich sonst nur träumend gewacht,
das Wonnereich der Nacht.
Von dem Bild in des Herzens
bergendem Schrein
scheucht' er des Tages
täuschenden Schein,
daß nachtsichtig mein Auge
wahr es zu sehen tauge. —

Was Lilli Lehmann zur Charakterisierung der einzelnen Personen, namentlich Isoldens und Brangänens, schreibt, ist vorzüglich und im höchsten Grade beachtenswert, wie die kleine Schrift natürlich überhaupt reich an Bemerkungen ist, die sowohl die Darsteller wie die Regisseure beherzigen sollten. Ganz besonders habe ich mich über ihre Regiebemerkungen zum Schluß des ersten Aktes gefreut; fast nie und nirgends sieht man ihn so ausgeführt, wie er doch von Wagner vorgeschrieben ist, und trotzdem Brangäne im zweiten Akt singt:

> Da dort an Schiffes Bord
> von Tristan's bebender Hand
> die bleiche Braut
> kaum ihrer mächtig
> König Marke empfing —,

trotzdem wird der Schluß auf den meisten Bühnen so arrangiert, daß man annehmen muß, diese Begegnung mit König Marke finde unmittelbar nach dem Schließen des Vorhanges statt. Wegen der Wichtigkeit der Stelle erlaube ich mir zu zitieren, was Lilli Lehmann schreibt (S. 10):

„Mit dem Schrei:

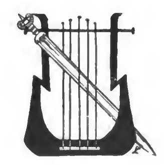
> Tristan!
> Muß ich leben?

sinkt Isolde Tristan (mit dem Rücken) an die Brust, ihr Haupt lehnt an seiner rechten Schulter. In dieser Stellung bleiben sie, bis Tristan ausgerufen hat:

> O Wonne voller Tücke!
> O Trug-geweihtes Glücke!

denn seine Worte beziehen sich darauf. Sofort wird Isolde von Brangäne an der linken, von Tristan an der rechten Hand, halb ohnmächtig nach dem Hintergrunde schwankend, König Marke entgegengeführt. Der Vorhang schließt sich schnell."

Schluß folgt



BERNARD SHAW UND SEIN WAGNERBREVIER

von Paul Moos-Ulm



Bernard Shaw's „Wagnerbrevier“ oder „Kommentar zum Ring des Nibelungen“ liegt nun auch in einer deutschen Ausgabe vor[1]). Die Übersetzung hat Siegfried Trebitsch besorgt. In England scheint die Schrift guten Erfolg gehabt und auch Einfluß gewonnen zu haben. Viele deutsche Leser werden vielleicht weniger geneigt sein, sich von diesem seltsamsten aller Wagnerapostel widerspruchslos führen zu lassen. Shaw verfaßte die Schrift in seiner Doppeleigenschaft als Musiker und Revolutionär. Er ist stolz darauf, gerade diese beiden Eigenschaften in sich zu vereinen, er erblickt darin das ihn persönlich auszeichnende Merkmal, das ihn vor allem berechtige, über Wagner zunächst in England ein Wort mitzureden.

Über den „Revolutionär“ Shaw ein wohlbegründetes Urteil zu fällen, müssen wir anderen überlassen. Eine Musikzeitschrift ist dazu wohl nicht der geeignete Ort, und ihre Mitarbeiter sind vermutlich auch nicht die kompetentesten Richter. Nichtsdestoweniger möchte ich mir als deutscher Bürger und Reichstagswähler — ganz privat und unter uns — die Meinung auszusprechen erlauben, daß Shaw's politisches Bekenntnis einen höchst verworrenen Eindruck macht und ganz und gar nicht geeignet ist, zu imponieren. Shaw bekennt sich zum Anarchismus und verlangt, daß der Protestantismus sich nach dieser Richtung weiter entwickele. Schließlich kommt er aber zu dem Ergebnis, daß auch der Anarchismus kein Universalmittel bedeute. Er ist der Meinung, daß die Mehrzahl der gegenwärtig in Europa wohnenden Menschen gar nicht zu existieren brauchte; daher werde die Menschheit keinen entscheidenden Fortschritt machen, bevor sie sich nicht ernstlich und wissenschaftlich die Aufgabe stelle, zuverlässiges Menschenmaterial zu züchten. Shaw wird gut daran tun, sich zwecks Erreichung dieses Zieles mit der Lehre jenes Wiener Professors vertraut zu machen, der die Menschenzüchtung nach einem bestimmten System entdeckt zu haben glaubte. Hoffentlich wird aber Shaw's eigener Einfluß auf die geplante Regeneration kein allzu großer sein, sonst möchte es kommen, daß die Rasse der Zukunft zwar Überfluß an Witz, Geist und

[1]) S. Fischer, Berlin 1908.

Scharfsinn, zugleich aber auch einen bedenklichen Mangel an Einfachheit und Klarheit des Denkens aufweist.

Geistvoll-verschroben, wie er ist, tritt Shaw an Wagners Nibelungendramen heran und sucht sie seinen eigenen Gedanken gemäß zu interpretieren. Es kann nicht anders sein, als daß sich dabei eine Verzerrung ergibt. Shaw nimmt den „Ring" nicht als ein Kunstwerk schlechthin, sondern findet, da er nun doch einmal Musiker und Revolutionär zugleich ist, in Wagners Dramen die sozialwissenschaftlichen Ideen dargestellt, die Europa um die Mitte des vorigen Jahrhunderts bewegten und von Wagner durch den Dresdener Aufstand deutlich erfaßt worden seien. In der Sklaverei der Nibelungen und der Tyrannei Alberichs erkennt Shaw die Abbildung unseres kapitalistisch-industriellen Systems vom Standpunkte der Sozialisten aus. Alberich gilt ihm als der Typus des geschworenen Plutokraten und modernen kapitalistischen Unternehmers, der sich als Fabrikbesitzer die Arbeit von Hunderten dienstbar macht und selbst in Üppigkeit lebt, während seine Heloten darben und hinwelken. Demgegenüber repräsentiert Wotan Gottheit und Königtum, Loge die Logik und Einbildungskraft oder Gehirn ohne Herz, Fricka das Staatsgesetz. Siegfried aber ist eine total unmoralische Persönlichkeit geworden, ein geborener Anarchist, das Ideal Bakunin's und eine Vorahnung des Nietzscheschen Übermenschen. Shaw stellt es seinen Lesern immerhin frei, ob sie Siegfried einen Anarchisten oder, da dies ehrbarer klinge, lieber einen Neuprotestanten nennen wollen. Die Erschaffung der Siegfriedgestalt erscheint ihm als die unvermeidlichste dramatische Konzeption des 19. Jahrhunderts, das gerade einer solchen durch den Umsturz Ordnung bringenden Individualität bedurft habe.

Durch diese Verquickung der Siegfriedgestalt mit den politisch-sozialen Verhältnissen jener Zeit wird nun in den „Ring", wie Shaw ihn auffaßt, ein sonderbarer Zwiespalt hineingetragen. Die Zeitverhältnisse führten ja zunächst zur Unterdrückung der revolutionären Bestrebungen: nicht Siegfried kam, sondern Bismarck, und Röckel war ein Gefangener. Für den Revolutionär und Anarchisten Shaw ist der Sieg Bismarcks gleichbedeutend mit dem Siege der Reaktion. Als Wagner die „Götterdämmerung" beendete, war nach Shaw der Mißerfolg Siegfrieds und der Triumph der Wotan-Loge-Alberich-Dreieinigkeit zur Tatsache geworden. Daraus ergab sich nun, meint Shaw, für Wagner ein unlösbarer Konflikt, da Shaw ja doch unentwegt an der Fiktion festhält, daß Wagner im „Ring" die sozialpolitischen Zeitverhältnisse habe darstellen wollen. Nach der Meinung des englischen Musikers und Revolutionärs hätte Wagner eigentlich nun den „Siegfried" in den Papierkorb werfen und den „Ring" von der „Walküre" ab neu schreiben müssen. Alsdann hätte der „Ring" konsequenter-

weise aufgehört, eine Nibelungendichtung zu sein, wäre vielmehr ins moderne Kostüm übertragen worden mit Zylindern statt Tarnhelmen, Fabriken statt Nebelheimen, Villen statt Walhallas. Shaw beklagt es, daß Wagner zu dieser ebenso notwendigen, wie radikalen Änderung nicht mehr imstande gewesen sei, da sie sogar seine Riesenkraft und Ausdauer überstieg. Auf diese Weise kommt Shaw zu dem Ergebnis, daß der „Ring" im Grunde ein unbeendetes und für immer unbeendbares Werk blieb. Den Abschluß, den Wagner selbst dem Ganzen gab, hält Shaw für einen traurigen Notbehelf.

Das führt uns hinüber zu dem Musiker Shaw, der ein ebenso absonderlicher Geselle ist wie der Revolutionär. In der Beurteilung Wagners gehen diese beiden Kameraden einträchtig Hand in Hand; was der eine behauptet, bestätigt der andere voll Bereitwilligkeit. Auch der Musiker Shaw glaubt, daß der „Ring" einen gänzlich unzulänglichen Abschluß gefunden habe. Bei der näheren Ausführung und Begründung dieser Meinung verfährt er aber geradeso leichtsinnig wie der Revolutionär. Es ist ja gewiß über die späteren Dramen Wagners noch nicht das letzte Wort geschrieben und gesprochen worden. Es liegt hier sogar das wichtigste musikalische Problem der Gegenwart, noch wichtiger als die Frage nach der wahren Bedeutung von Reger und Richard Strauß. Der Revolutionär und Musiker Shaw ist in all seiner Verwegenheit aber nicht der Mann, dies wichtigste musikalische Problem unserer Zeit zu lösen oder auch nur der Lösung näher zu bringen; sein sprühender und funkelnder Geist steht dieser Frage, wenn man näher zusieht, in musikalisch-kritischer Ohnmacht gegenüber, alles Blendwerk und Raketenfeuer behenden Witzes hilft nicht darüber hinweg, daß es ihm an wahrer Sicherheit des musikalischen Urteils gebricht. Was er sagt, ist bizarr, willkürlich und läßt eine ernstliche Diskussion gar nicht zu. Wie aus der Pistole geschossen kommt seine Behauptung daher, daß mit dem Zwiegesang am Schluß des „Siegfried" das Drama sich in eine große Oper verwandle, daß der „Ring" von hier ab aufhöre, philosophisch zu sein, und didaktisch werde. Siegfried sei jetzt nur noch der *primo tenore robusto* eines Opernbuches, Hagen ein Opernschurke. Die „Götterdämmerung" ist für Shaw nichts anderes als „eine ausgewachsene große Oper", die den Opernchor in voller Parade auf die Bühne stelle, und zwar so, daß er sich ja nicht unterstehe, die Primadonna in ihren schmetternden Tiraden zu stören. Shaw findet in der „Götterdämmerung" theatralischen Schwulst, der an Meyerbeer und Verdi erinnere. Ihr Verhältnis zu den vorhergehenden drei Dramen setzt er der Art gleich, wie Rossini zuweilen ernste Kompositionen mit einem Galopp abgerundet habe. Er glaubt sie charakterisiert durch den Mangel jeder Einfachheit und Würde, durch die Unmöglichkeit einer glaubwürdigen

Bühnendarstellung und durch die äußerst theatralische Konvention, die über diese Unmöglichkeit hinweghelfen soll. Siegfrieds Eintreffen im ersten Akt erfolgt, nach Shaw, mit „opernhafter Rechtzeitigkeit", bei dem Schwur der Blutbrüderschaft bricht „der alte Opernfuror auf spaßhafte Weise in Wagner hervor", auch im zweiten Akt schwört Siegfried einen „grundlosen Opernschwur", Brünnhilde, Gunther und Hagen „brechen in ein herkömmliches Trio aus", sogar den Abschiedsgesang des auf den Tod verwundeten Siegfried bedenkt Shaw mit seinem törichten Spott. Er meint, Siegfried richte sich nach alter Opernsitte noch einmal auf und singe ungefähr dreißig Takte an seine Geliebte, bevor er sich schließlich bei den Klängen der berühmten Trauermusik fortschaffen lasse. Im Sieglinden-Brünnhildenthema des Schlusses vermißt Shaw jede dramatische Logik, er kann ihm wirklichen musikalischen Wert nicht zuerkennen, glaubt, daß es ebensogut die Lieblingssteigerung einer volkstümlichen sentimentalen Ballade sein könnte, und nennt es schließlich den bettelhaftesten Satz der ganzen Tetralogie. Auf derselben musikalisch-kritischen Höhe stehen die weiteren Behauptungen Shaw's. Für das Verständnis der Leitmotive Wagners genügt nach seiner Meinung die Unterscheidungsfähigkeit für Militärsignale. Wagners Tonmalereien stellt er den naiven Schilderungen Haydns an die Seite. Außerdem unterscheidet er auch in der musikalischen Gestaltung Vers und Prosa. Mozart hält er für einen musikalischen Verskünstler. Welches Gewicht diesen und ähnlichen Äußerungen beizumessen ist, mag daraus entnommen werden, daß Shaw glaubt, die dramatisch wirksamsten Finali Mozarts seien „mehr oder weniger in Sonatenform wie symphonische Sätze geschrieben" und daher als musikalische Prosa zu bezeichnen.

Der Spötter Shaw mokiert sich über das „Universalmitttel" der Liebe in „Siegfried" und „Götterdämmerung", er sieht darin das Überbleibsel einer unreifen, opernhaften Auffassung der Geschichte. Er selbst gewinnt als „vernünftiger Jünger" aus dem „Ring" nicht den Glauben an die Liebe, sondern den an das Leben selbst, das als unermüdliche Kraft beständig vorwärts und aufwärts treibe. In den Abschiedsworten der Brünnhilde findet er nicht etwa den Ausdruck eines reinen Gefühls, sondern den heftiger sexueller Leidenschaft.

Shaw, der Philosoph, spricht nicht wie andere gewöhnliche Sterbliche von Schopenhauers „Metaphysik", sondern — um auch hier seine über alles Alltägliche erhabene Originalität zu beweisen — von dessen „Metaphysiologie" und glaubt überdies noch, durch diese Bezeichnung Mißverständnissen vorzubeugen. Zugleich konstatiert er die verwunderliche Tatsache, daß die politische Philosophie Siegfrieds derjenigen Schopenhauers gerade entgegengesetzt sei.

Auf den typischen modernen Deutschen ist Shaw gar nicht gut zu



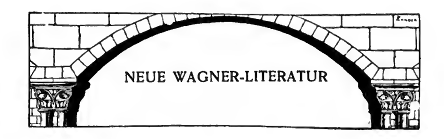
sprechen; er macht sich auf jede nur mögliche Weise über ihn lustig, verspottet ihn und seine „höheren Triebe", über die er selbst sich so sehr erhaben fühlt. Man darf wohl fragen, warum Shaw seine Bücher überhaupt ins Deutsche übersetzen läßt, da er doch eine so geringe Meinung von der Mehrzahl der deutschen Leser hat? Er mag sich hüten vor dem gelehrten und gewissenhaften Deutschen, den er verhöhnt! Der Pfeil möchte leicht mit verschärfter Spitze auf ihn selbst zurückfliegen! Der deutsche Leser fühlt sich ihm durchaus gewachsen, amüsiert sich über die Harlekinsprünge seines Witzes und lacht den geistvollen Einfaltspinsel überall da aus, wo er's verdient.

Auch über Bayreuth ergießt Shaw die Lauge seines Spottes. Er findet, daß die Deutschen abscheulich singen, dabei aber physisch ganz prächtig gedeihen. Aus dem finanziellen Ergebnis Bayreuths zieht der närrische Kauz den Schluß, daß das Publikum Sommertheater ersten Ranges brauche. Zugleich ist er aber Engländer genug, um diese Attraktion seinem eigenen Lande zu wünschen. Und das ist schließlich des Pudels Kern. Shaw kommt zu dem Ergebnis, daß man in England selbst Wagnerfestspiele veranstalten solle, er sieht keinen einzigen Grund, weshalb nicht ebenso gute und bessere Aufführungen des „Ring" in England zustande gebracht werden könnten wie in Bayreuth. Wagners Partituren sind ja nun doch einmal auf der Welt und allen Nationen in gleicher Weise zugänglich! Vielleicht entschließt sich ein englisches Konsortium, Shaw selbst als Direktor des neu zu gründenden Unternehmens anzustellen. Sein Witz und rascher Geist lassen ihn ja als für diesen Posten prädestiniert erscheinen. Sehr richtig hat er schon erkannt, daß die größte Gefahr für das künftige englische Wagnertheater in den vielen Gesangslehrern liegt, die England überschwemmen, und daß Rettung nur von denen kommen kann, die zu arm sind, um Stunden zu nehmen.

Wir wollen jedoch nicht so ungerecht sein, über allen diesen Bizarrerieen zu vergessen, daß Shaw im Grunde doch ein geistvoller, origineller, selbständiger Kopf ist, daß er hoch über die bloß verständige Mittelmäßigkeit hervorragt, vor allem aber über die eigentliche deutsche Wagner-Orthodoxie im engeren Sinn, die zum Teil ja in beschränkten Persönlichkeiten ihre wenig sympathische Verkörperung findet. Wenn diese Herren überhaupt einer Belehrung zugänglich wären, so könnten sie sich von Bernard Shaw darüber aufklären lassen, daß das echte Wagnerianertum nicht in hündischer Unterwürfigkeit und kritiklos-blinder Verhimmelung besteht. Ist Shaw zwar bizarr, so ist er doch auch anregend; ist er zwar spottsüchtig, so doch auch offenherzig und mutig. Und schließlich tritt er ja für Wagner wie für Ibsen mit allen seinen Kräften ein. Sein Spott ist in diesem Falle nicht Selbstzweck, er braucht ihn eben, um sich als Schriftsteller überhaupt seiner

Eigenart gemäß betätigen zu können; nur in der Paradoxie entzünden sich die Blitze seines Geistes. In Wirklichkeit hat er sich eingehend und liebevoll mit Wagners Lebenswerk beschäftigt, ist keineswegs ein Neuling in diesen Dingen. Beherzigenswert ist sein Ausspruch, daß Wagner nicht am Anfang, sondern am Ende einer Bewegung stand. Sehr wohl erkennt er auch, daß Wagners Angriff auf Meyerbeer unvermeidlich und unpersönlich war. Er ist erfahren genug, zu wissen, daß Wagner beinahe unbeschränkt gegen sich selbst zitiert werden kann, und daß auch seine Erklärungen der eigenen Werke häufig aus subjektiv zufälligen Bedingungen entsprangen. Mit Recht verficht Shaw den Standpunkt, daß nicht immer der Künstler selbst die beste Auskunft über sein eigenes Werk geben kann. Er zitiert bei dieser Gelegenheit das bekannte Wort Wagners aus dem Briefe an Röckel vom 23. August 1856. Aufrichtige Verehrung und Bewunderung bringt Shaw allen Großmeistern der deutschen Musik entgegen. Die Versuche, Wagner im Musikdrama zu überwagnern, bezeichnet er als aussichtslos. Daß er zugleich aber doch für den einzig berufenen Nachfolger Wagners den Komponisten der „Salome“ hält, dem ja auch die deutsche Ausgabe des „Wagnerbreviers“ gewidmet ist, darin mag ein neuer und letzter Beweis für die in seinem blendenden Geiste doch herrschende Unklarheit liegen.





Richard Wagners photographische Bildnisse. Mit einem Vorwort von Albert Vanselow. Verlag: Bruckmann, München 1908.

Ein ausgezeichneter Gedanke, diese Biographie in Bildern! Die meisten und jedenfalls besten Lichtbilder, im ganzen 34 aus den Jahren 1860—82 sind hier in vorzüglicher Wiedergabe vereinigt. Das Haus Wahnfried hat seinen Besitz an Bildern in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt. Überall ist die Jahreszahl und der Photograph angegeben. Wir haben also eine reichhaltige, wissenschaftlich brauchbare Bildersammlung vor Augen. Die zahlreichen Porträts von Künstlerhand sind mit Absicht ausgeschlossen. „Das Künstlerauge sieht individuell, und gerade die größten Porträtisten Wagners, ein Lenbach, ein Herkomer, geben das Geschaute mit einem starken Zusatz persönlichen Empfindens wieder.“ „Die Kamera dagegen ist unpersönlich wie ein Spiegel.“ Die beweglichen Züge des Meisters durch verschiedene Lebensalter hindurch werden uns hier vermittelt. Dabei finden sich ausgezeichnete Bilder, wie die von Herrn von Groß aus den Jahren 1873 und 1882, die Hanfstänglsche Aufnahme von 1865 und die Londoner von 1877. Diese sind besonders schön und sorgfältig wiedergegeben; aber auch alle andern, soweit ich die Originale nachprüfen konnte, sind durchaus zuverlässig. Und nun der biographische Wert! Wagner schreibt an Frau Wesendonk am 6. Juni 1863: „Wollen Sie sich einen Begriff machen, wie mich solche Unternehmungen angreifen, so vergleichen Sie zum Spaß die drei Petersburger Photographien, welche anfänglich gemacht waren, mit der Moskauer, zu welcher ich 14 Tage später saß.“ Hierzu vgl. No. 6—8 der Sammlung. Der Hund Pohl, der die ganze Münchener Zeit mitmachte und im Januar 1866 in Genf starb (Glasenapp IV und Briefe an Frau Wesendonk im Namenregister), liegt zu Füßen seines Herrn No. 11 und 12. Reizvoll ist es auch, die wechselnde Tracht, Straßenanzug oder Hausrock, Mütze und dergleichen auf den Bildern zu verfolgen. Häufig dienen die Photographieen zur Grundlage von künstlerischen Porträts. So ist die schöne Radierung von Joh. Lindner (München 1882) nach dem Pariser Bild von 1867 (No. 18) gemacht. Auch die Vorlagen der Zerrbilder lassen sich leicht erkennen, z. B. das von André Gill auf dem Titel der französischen Übersetzung der Kapitulation 1876 nach der Pariser Aufnahme No. 19. So gibt das Büchlein nach allen Seiten Anregung. Aber es sollte womöglich noch vervollständigt werden, was etwa mit Hilfe des Eisenacher Wagner-Museums oder des musikhistorischen Museums von Manskopf in Frankfurt a. M. leicht möglich wäre. Aus dieser Sammlung brachte z. B. die „Musik“ im I. Jahrgang, 9. Heft eine Aufnahme aus den 60er Jahren, Wagner im Überrock, die in dem Büchlein fehlt. Die Pariser Aufnahme (No. 2) gehört ins Jahr 1860, vor die Brüsseler (No. 1), wie aus dem Briefe Wagners an Frau Wesendonk (Seite 236) zu ersehen ist. Auch vermißt man einige Bilder aus den letzten Jahren; neben der schönen Albertschen Aufnahme von 1880 (No. 33) gibt es auch noch einige andere. Schließlich wäre eine entsprechende Sammlung der wertvollsten Porträts auch sehr wünschenswert. Allein schon die verschiedenen Lenbachbilder möchte man bequem beisammen haben. Die Züge des jungen Wagner sind durch die Zeichnungen von E. B. Kietz 1842 und C. Stockar-Escher 1853

(beide vorzüglich wiedergegeben in der Bilderausgabe von Chamberlains „Richard Wagner" und in der „Musik" Jahrgang II, Heft 16 und Jahrgang VII, Heft 12) überliefert. In der Zeit, wo Lichtbilder noch fehlen, sind sie als Ersatz dafür unentbehrlich. Das Büchlein, dessen Preis mit 3 Mk. sehr billig bemessen ist, wird große Verbreitung finden. Es ist trefflich ausgestattet und überaus wertvoll. Es bildet die Grundlage für ein vielleicht in Zukunft zu erhoffendes umfassendes und erschöpfendes Werk über Wagnerbildnisse, wofür genug Stoff vorhanden wäre. Zunächst sollte das vorliegende Büchlein in weiteren Auflagen tatsächlich alle Photographieen vollzählig aufnehmen. Der begleitende Text aber müßte sich etwa den von F. Stahl zu den Goethebildnissen (Berlin 1905) zum Vorbild nehmen.

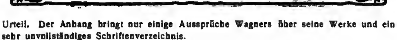
Oeuvres en prose de Richard Wagner traduites en français par J. G. Prod'homme. Erster Band (1841—42). Verlag: Delagrave, Paris 1907.

Die Übersetzung der Prosaschriften ist ein schönes Zeugnis für die ernste Auffassung, die man in Frankreich für Richard Wagner hegt. Der vorliegende erste Band ist aber auch für deutsche Leser wichtig. Er entspricht dem ersten Band der Gesammelten Schriften ohne die „Rienzi"- und „Holländer"dichtung, jedoch mit dankenswerter Vermehrung der Prosaschriften um zwei Aufsätze. Der Band enthält hauptsächlich Wagners Schriften aus Paris 1841—42. Die meisten Aufsätze erschienen zuerst in französischer Übersetzung in Schlesingers „Gazette musicale", als deren regelmäßiger Mitarbeiter Wagner drei Jahre hindurch auf dem Titelblatt genannt wurde. Die französische Übersetzung nahm allerlei Änderungen, Kürzungen und Zusätze vor, am meisten in den beiden Aufsätzen vom Virtuosen und Künstler und vom Künstler und der Öffentlichkeit, die bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt wurden. Die Rücksicht auf den französischen Leserkreis und die Modegötzen schien diese Eingriffe den Herausgebern der Gazette zu gebieten. Prod'homme gibt nun die Fassung der „Gazette musicale", verzeichnet aber in den Anmerkungen sorgfältig alle Abweichungen der Gesammelten Schriften. Die ursprünglichen deutschen Fassungen, die lange Zeit im Besitz von Frau Wesendonk sich befanden (vgl. Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, S. 360f.), wurden erst 1871 in den Gesammelten Schriften veröffentlicht. Es ist daher von geschichtlichem Wert, die Gestalt zu kennen, in der diese Aufsätze zuerst in der französischen Fassung veröffentlicht wurden. Der Bericht über Halévy's „La reine de Chypre" erscheint in doppelter Fassung, in der aus den Gesammelten Schriften bekannten für die „Dresdener Abendzeitung" geschriebenen Form und in einer anderen, dort nicht abgedruckten der „Gazette musicale". Ferner finden wir bei Prod'homme den Aufsatz über das Stabat mater von Pergolese aus der „Gazette musicale". Also ergänzt Prod'homme zusammen mit Sternfelds ausgezeichneter Ausgabe der Aufsätze und Kunstberichte Wagners aus der Pariser Zeit (in der „Deutschen Bücherei" No. 64 und 65, 1906) im Vergleich zur Auswahl des ersten Bandes der Gesammelten Schriften sehr wesentlich das Bild der schriftstellerischen Tätigkeit des jungen Richard Wagner.

F. Riedel: Erläuterungen zu Richard Wagners Welt-Tragödie: Der Ring des Nibelungen. Mit einem Anhang über die übrigen Dramen Wagners. Groß-Borstel, im Verlage des Verfassers, 1906.

Das Büchlein ist in bester Absicht und mit großer Begeisterung geschrieben, aber enthält nichts neues und eignes, sondern nur eine Zusammenstellung verschiedener Urteile und Aussprüche über Dichtung und Musik, die einer erläuternden Nacherzählung der Handlung eingefügt sind. Die Darstellung ist zu breit und stellenweise ungelenk. Der Verfasser hat offenbar keine schriftstellerische und wissenschaftliche Übung und Schulung. Die benutzten Quellen sind meist gut, doch auch dabei fehlt das kritische





Urteil. Der Anhang bringt nur einige Aussprüche Wagners über seine Werke und ein sehr unvollständiges Schriftenverzeichnis.

Richard Wagner-Jahrbuch. Zweiter Band, 1907. Herausgegeben von Ludwig Frankenstein. Verlag: Hermann Paetel, Berlin.

Mit besonderer Freude hebe ich hervor, daß der zweite Jahrgang gegenüber dem ersten (vgl. „Musik", Band XXIV, S. 367) sich entschieden verbessert hat. Die Beiträge sind gehaltvoller; ganz wertlose und überflüssige Aufsätze finden sich nicht mehr. Der Herausgeber ist also erfolgreich bemüht gewesen, das Jahrbuch höheren Ansprüchen gerecht zu machen. Hoffentlich gelingt auch ein weiterer Ausbau des Unternehmens nach der Richtung, daß es ein allseitig anerkannter Sammel- und Mittelpunkt der Forschungen über Richard Wagner wird. Dazu wäre vor allem eine möglichste Vervollkommnung des kritischen Jahresberichts vonnöten, nach dem bewährten Vorbild unserer historischen und literarhistorischen kritischen Jahresberichte. Wir wünschen eine umfassende und erschöpfende Bibliographie, eine Überschau über alles, was im Berichtsjahr erschien. Neben der Zusammenfassung des weitverstreuten, oft schwer zugänglichen Materials käme es vornehmlich darauf an, die wichtigen Beiträge aus der Unmasse des Unbedeutenden und Wertlosen entsprechend herauszuheben, durch kurze, klare, kritische Inhaltsangabe die Aufmerksamkeit auf wertvolle Erscheinungen zu lenken. Daß das Jahrbuch eigene, ausführliche Besprechungen enthält, ist weniger von Belang, als daß es den wesentlichen Inhalt der Bücher und Aufsätze angibt und die darüber anderwärts erschienenen Kritiken verzeichnet. Unverantwortliche Raumverschwendung ist z. B. Dingers 22 Seiten umfassende Anzeige von Wirths unsinniger „Mutter Brünnhilde". Derlei gehört etwa wie Weltrichs Schmähschrift auf „Tristan" unter Kuriosa und Karikatur, nicht aber unter ernsthafte Wissenschaft. Ein solcher Jahresbericht erheischt natürlich die Mitarbeit vieler, insbesondere der Verfasser von Wagnerschriften, die ihre Arbeiten dem Herausgeber oder Verleger zusenden müßten. Namentlich die Zeitungsschau oder Bekanntgabe von Aufsätzen, die an entlegenen Orten erscheinen, wo man sie kaum vermutet und sucht, wäre nur auf diese Weise denkbar. Aber dadurch würde das Jahrbuch auch wirklich überaus nützlich, ja, so unentbehrlich wie das Goethe- oder Shakespeare-Jahrbuch. Die hier angedeuteten Grundsätze gelten auch für die von Frankenstein vorbereitete und angekündigte Gesamtbibliographie. — Von den reichhaltigen und gediegenen selbständigen Beiträgen des neuen Jahrgangs erwähne ich an dieser Stelle nur folgendes wenige: zunächst einige bisher ungedruckte Briefe Wagners, die allerdings keine sehr wichtigen Angelegenheiten behandeln, und dankenswerte Briefauszüge aus Auktionsverzeichnissen, Zeitungen usw. als Ergänzung zu Altmanns Regesten. Ferner zwei ausgezeichnete musikalische Arbeiten von Sternfeld und Grunsky. Sternfeld behandelt die Entstehung und Entwickelung des Leitmotivs in Wagners Jugendwerken. In den „Feen" wird die Hexenromanze als ein durchgreifendes Leitmotiv erwiesen; aus der Partitur des „Liebesverbotes" macht Sternfeld durch Kapellmeister Cortolezis' Vermittelung ganz neue Dinge bekannt; endlich zeigt er ein bisher gar nicht erkanntes Hauptmotiv des „Rienzi" auf, das gleich in den ersten Takten des Vorspiels begegnet:



„Weh dem, der ein verwandtes Blut zu rächen hat!" Also nicht erst im „Holländer", sondern bereits in den „Feen" hat Wagner das ihm ganz und gar eigene ideelle Leitmotiv geschaffen, das von der auch vor Wagner üblichen Wiederholung einzelner Themen von Grund aus verschieden ist: „Wagner hat das Leitmotiv geschaffen ohne jeden Vorgänger".



Bei dieser Gelegenheit wird Guido Adlers anmaßendes Wagnerbuch, das sich gerade mit musikalischen Kenntnissen den „Wagnerianern" gegenüber brüstet, als eine oberflächliche und ungründliche Arbeit scharf und gerecht verurteilt. Grunsky aber untersucht sehr genau und streng musikwissenschaftlich den motivischen Bau im Vorspiel und ersten Aufzug des „Tristan". Er verfolgt bis in die feinsten Einzelheiten hinein die Umbildungen der Motive und eröffnet damit einen tiefen Einblick in die unerschöpflich reichen Ausdrucksformen der Wagnerschen Tonkunst, in die immer neuen Herrlichkeiten dieser Wunderpartitur.

Hans v. Wolzogen: Musikalisch-dramatische Parallelen, Beiträge zur Erkenntnis von der Musik als Ausdruck. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906.

„Musik ist Ausdruck. Sie drückt Empfindungsgehalte aus. Verwandten Empfindungsgehalten entspricht verwandte Ausdrucksform." Wolzogens Buch erwuchs aus gegenseitiger Mitteilung von Beobachtungen, die sich ihm und andern aus dem Vergleich der Wagnerschen Werke aufdrängten, daß nämlich an verschiedenen Stellen aus verwandten dichterischen Voraussetzungen ähnliche musikalische Wendungen, Harmonien, Figuren und Phrasen wiederkehrten. So z. B. im „Tannhäuser" „der Gnade Wunder Heil" und „der Glaube lebt" im „Parsifal"; das Motiv der Erwartung im zweiten Aufzug des „Tristan" und im Lied „Erwartung"; das Blickmotiv des „Tristan" in der „Faust"-Ouvertüre und „Rienzi"-Ouvertüre usw. Wolzogen zählt 100 solcher Parallelen auf, die er in sechs Gruppen — Stimmung, Empfindung, Situation, Handlung, Charakter, Deklamation — einteilt und sehr geistvoll deutet. Es sind „orphische Urworte" der Empfindung, die sich im musikalischen Drama mit zwingender Notwendigkeit einstellen. Diese Parallelen sind durchaus verschieden von den „Leitmotiven", worüber der Verfasser im Nachwort Seite 215 ff. spricht. Er erörtert dabei die Geschichte des Wortes Leitmotiv und seine begriffliche Bedeutung. Bei diesem Anlaß wird Seite 225 ff. noch einmal das Schwert im „Rheingold" als durchaus gerechtfertigt und notwendig erwiesen. Wolzogens Untersuchungen regen zu tieferem Nachdenken über die Ausdrucksformen des musikalischen Dramas an. Die zuerst in den Bayreuther Blättern 1894—1903 veröffentlichten Aufsätze, die nun in einem handlichen Büchlein zusammengefaßt sind, erfuhren auch von andrer Seite her, z. B. durch Kurt Mey (Die Musik als tönende Weltidee, 1901) willkommene Ergänzung und Bestätigung.

Richard Wagner in seinen Briefen. Herausgegeben von Erich Kloß. („Bücher der Schönheit und Weisheit", herausgegeben von Freiherrn von Grotthus.) Verlag: Greiner & Pfeiffer, Stuttgart 1908.

Hans von Wolzogen gab 1904 ein „Wagnerbrevier" heraus, eine vortreffliche Zusammenstellung der Hauptideen aus Wagners Schriften, die dem Laien ein guter Führer zu den Schriften, dem Kenner eine wertvolle Übersicht, eine Anregung zum erneuten Lesen ist. In ähnlicher Weise hat nun Kloß eine sehr geschickte Auswahl aus Wagners Briefen getroffen, aus der die Vielseitigkeit und Gedankentiefe dieser Urkunden überaus anschaulich uns entgegentritt. Die einzelnen Abschnitte behandeln Leben, Welt, Kultur, Religion, Politik, Familie, Frauen, Natur und Tierwelt, Humor, Zeitgenossen, Musik, Musiker, Theater, Dichter und Dichtung, Kunst und künstlerischen Beruf, eigene Werke, Festspielgedanken und Bayreuth. Alle bisher veröffentlichten Briefsammlungen sind mit guten Beispielen vertreten. Das Buch ist schön gedruckt, mit Zeichnungen von Franz Stassen geschmückt und mit einer vorzüglichen Wiedergabe des Großschen Wagnerbildes von 1882 ausgestattet. Möge es in weiten Kreisen werbende Kraft bewähren zur vertieften und wahren Kenntnis Wagners, der sich am unmittelbarsten in seinen Briefen gibt.



William Ashton Ellis: Life of Richard Wagner. Vol. VI. Verlag: Kegan Paul, Trench, Trübner, London 1908[1]).

Der Band umfaßt die Zeit vom Juli 1855 bis August 1859, 452 Seiten entsprechend Glasenapp III, S. 98 bis 216; die Hauptereignisse sind die Vollendung der „Walküre", des ersten und zweiten „Siegfried"-Aktes, die Dichtung und Vertonung des „Tristan". Zum erstenmal sind die Briefe an Mathilde Wesendonk in eine zusammenhängende Lebensbeschreibung aufgenommen. Zur Ergänzung gehört hierher Ellis' Einleitung, die er der englischen Übersetzung der Wesendonk-Briefe voranstellte. (Vgl. „Musik" XX (1906), S. 44.) Was 1899 im dritten Band Glasenapps verhältnismäßig flüchtig behandelt werden mußte, gehört jetzt zu den Abschnitten, wo die reichsten Quellen uns fließen. Und die erschöpfende, kritische Verwertung dieser Quellen beseitigt ohne weiteres alte Irrtümer und Unklarheiten. Das erste Kapitel schildert Wagners Weltanschauung in ihrer Verwandtschaft mit der Schopenhauers. Voran steht der Tod des Hundes Peps, die tiefe Liebe Wagners zum Tier, die gerade in diesem Fall durch besonders zahlreiche und schöne Briefstellen bezeugt ist. Und von diesem Mittelpunkt aus erwächst die Religion des Mitleids, die schließlich Schopenhauers Pessimismus zu überwinden vermochte. Ich kenne keine Darstellung, die so klar und anschaulich die wesentliche und grundlegende Einstimmung zwischen Wagners und Schopenhauers Gedankenwelt herausbebt, gleichsam uns wissend macht durchs Gefühl, nicht durch leere Begriffe. Endlich glaubt Ellis auch einen physiologischen Grund für die meisten Pessimisten und auch für Wagner in Sehstörungen (Astigmatismus) erweisen zu können. Mag sein, aber das Psychologische steht doch ganz unabhängig für sich allein. Seinen ganzen kritischen Scharfsinn bewährt Ellis im Abschnitt über die Gäste Wagners auf dem Grünen Hügel: Praeger, R. Franz, Pohl. Nicht bloß die handgreiflichen Lügen Praegers sind ganz zu verwerfen, auch die Berichte der anderen Zeugen sind teilweise von Entstellungen und Verdrehungen nicht freizusprechen. Schon vorher, S. 64 ff., wurden Hornsteins fragwürdige Erinnerungen an Wagner der nötigen Kritik unterzogen. Im „Tristan"-Abschnitt aber geht Ellis mit seinen kritischen Zweifeln gelegentlich zu weit. S. 309 f. verwirft er die überlieferte Tatsache, daß Parzival einmal im dritten Aufzug des „Tristan" auftrat. Ich halte an meiner in der „Musik" XX (1906) S. 10 ff. und in meinem „Tristan"-Buch (Leipzig 1907 S. 446 f.) gegebenen Darlegung fest. Das Karfreitagserlebnis vom April 1857 löste die beiden Stoffe zu selbständiger Ausführung von einander. Bei der Fülle von Stoff, der gegenwärtig uns zufließt, ist das Buch bereits wieder durch Nachträge zu ergänzen, durch den Prosaentwurf zum „Tristan" vom 20. August (Richard Wagner, Entwürfe zu „Meistersingern", „Tristan", „Parsifal" 1907) und durch die Minna-Briefe.

Otto Schmiedel: Richard Wagners religiöse Weltanschauung (in den religionsgeschichtlichen Volksbüchern, herausgegeben von F. M. Schiele-Tübingen). Verlag: J. C. B. Mohr, Tübingen 1907.

Schmiedels Schrift ist vom selben Grundgedanken beherrscht, wie die Dingers über Wagners geistige Entwickelung; der Verfasser betont mit allem Nachdruck die äußeren Einflüsse und beachtet nur wenig Wagners Eigenart, die durch jene Einwirkungen mehr gehemmt als gefördert wurde. Er unterscheidet vier Hauptabschnitte: die Zeit des jungen Wagner „auf dem Standpunkt einer bürgerlich freisinnigen, aber im ganzen unreflektierten Religiosität", dann die Zeit des Feuerbachschen Einflusses mit einer „teilweise schroffen Abwendung von Christentum und Religion überhaupt", zum dritten Schopenhauers Pessimismus, endlich „ergänzt Wagner den buddhistischen Pessimismus

[1]) Vgl. „Musik" X (1904) S. 272 f., XIV (1905) S. 267 f., XXIII (1907) S. 101 f. und Richard Wagner-Jahrbuch Bd. III (1908).

durch christlichen Optimismus und hofft auf eine Regeneration, auf eine physische, politische, soziale, künstlerische und religiöse Wiedergeburt". Am besten sind die Bemerkungen Seite 38 ff. über die verschiedenen Schlüsse der „Ring"-Dichtung, in denen die Wandelungen der Weltanschauung zum Ausdruck kommen. Schmiedels Schrift ist fleißig, verständig, ernstlich bemüht um tiefere Erkenntnis und wohl vertraut mit der Literatur. Irrig ist die Behauptung Seite 9, Wagner habe mehrere (!) Semester auf der Leipziger Universität Musik und Philosophie studiert! Die Dichtung der „Meistersinger" wird fälschlich Seite 34 nach Biebrich verlegt. Sehr flach ist die Seite 42 vorgetragene Ansicht, Fricka sei ein Abbild Minnas, (dagegen vgl. Wolzogen „Aus Richard Wagners Geisteswelt", Seite 97 ff.) Überhaupt lassen Stil und Darstellung viel zu wünschen übrig, auf Schritt und Tritt begegnen triviale und unpassende Wendungen. Kein Wunder, wenn der Verfasser Nietzsches Schmähschrift Seite 49 in Schutz nimmt und Wagners Schrift gegen die Vivisektion Seite 55 für anfechtbar hält. Wer ernsthaft über Wagner schreiben will, muß das rechte Taktgefühl haben und den würdigen Ton anschlagen.

Hans Bélart: Friedrich Nietzsche und Richard Wagner. Ihre persönlichen Beziehungen, Kunst- und Weltanschauungen. Verlag: Franz Wunder, Berlin 1907.

Bélarts Schrift hat ihre Bedeutung in der übersichtlichen Zusammenstellung alles dessen, was Nietzsche in seinen Schriften für oder wider Wagner vorbrachte. Neues erfahren wir nicht, die Auffassung und Beurteilung der Angelegenheit dringt nirgends tiefer. Die eigenen Bemerkungen des Verfassers, z. B. S. 55 und 67 zum „Parsifal" oder S. 94 ff. unter Verweis auf sein „Taschenbuch der Wagnerkünstlerin" über Rosa Sucher und Bozena Bradsky als Musen der Kunst Wagners und Nietzsches, sind so überflüssig wie charakteristisch. Was Nietzsche mit den niedrigen Mitteln der Sensation und in trivialstem Stil und ohne jede Spur von Logik gegen Wagner schreibt, hat nur pathologische Bedeutung für den „Fall Nietzsche", wie der Geisteskranke alle Vornehmheit und jedes Taktgefühl im Banne der minderwertigsten äußeren Einflüsse verlor. Schmiedel a. a. O. S. 49 versuchte immerhin eine Erklärung. Nietzsches Schmähschriften gehören nur in seine Krankheitsgeschichte, für Wagner und die Bayreuther Kunst sind sie völlig belanglos.

Prof. Dr. Wolfgang Golther

Manfred Semper: Das Münchener Festspielhaus. Gottfried Semper und Richard Wagner. Verlag: Konrad H. A. Kloß, Hamburg 1906.

Der Sohn des großen Baumeisters tritt hervor, um seinen Vater von mancherlei Gerede in der Angelegenheit des Münchener Festspielhausprojektes der sechziger Jahre zu befreien. „Nicht allein" — sagt er in der längeren Vorrede — „als Beitrag zu den Forschungen über Richard Wagner und sein Wirken ist eine Klarstellung geboten, sondern auch im Interesse der historischen Wahrheit und Gerechtigkeit, weil durch sie manche weitverbreitete, um deswillen aber nicht weniger irrige Überlieferungen beseitigt werden dürften." In der Tat beweist der ganze Briefwechsel, ebenso wie diverse Aktenstücke und Berichte, daß die leidige Angelegenheit nie zu einer Verfeindung zwischen Wagner und Semper geführt hat, sondern nur zu temporärer Verstimmung, die besonders auf Sempers Seite heftig gewesen sein mag, so daß Lenbach schließlich vermittelnd eingriff. Heute beklagen wir nicht mehr, daß das Projekt sich zerschlug; damals allerdings war es sehr zu beklagen. Eine niederträchtige Hofkamarilla in der Umgebung Ludwig II., aber auch die Wankelmütigkeit des Königs selbst, vernichteten die idealen Pläne, an die nur noch Sempers prächtiges plastisches Modell erinnert. Wagner, in seiner damals überschwenglich-hoffnungsfreudigen Stimmung, vertraute zuviel und bewog Semper immer wieder, gleichfalls zu hoffen, auszuharren und zu schaffen. Der mißtrauische Architekt behielt nun zwar recht; er dehnte aber sein Mißtrauen un-

gerechterweise euch enf den Freund eus, dessen Mitteilungen er nicht mehr für aufrichtig hielt, obwohl sie es im höchsten Maße weren und nur ehen Wagner ebenfalls der Getäuschte nnd somit an der fnlgenden Verstimmung innerlich unschuldig war. Interessant ist fnlgende Mitteilung über dse Festspielheus in Bayrenth. „Das Bayreuther Festspielheus erstand, wenngleich unter Zugrundelegung seiner für das große Festtheater in München gemachten Stndien und Pläne, so dnch nhne daß Semper, sei es direkt und persönlich, oder indirekt mitgewirkt hahe oder befragt worden sei, eher auch nhne daß er dies als eine Kränkung, els einen Mengel en Rücksichtnahme empfunden und sich jemals in diesem Sinne ausgesprochen hätte." Der Autor knüpft hieran eine nnfreundliche Bemerknng; er steht überhaupt dem Meister von Bayreuth fern, sonst würde er nicht konsequent „Der Ring der Nibelungen" schreihen. Im ersten Anhang wird der Entwurf des Münchener Hauses sehr fesselnd heschriehen: nur schade, daß keine Zeichnnngen beigegeben sind! Am Schlusse erfahren wir den Kostenanschlag für des massive sowie für ein provisorisches Festspielhaus und endlich euch Sempers maßvolle und ihm doch erst nach langen Scherereien, Ausflüchten und selbst Täuschungen bewilligten Forderungen für seine gehabten eigenen Mühen.

Hans von Wolzogen: Von deutscher Kunst. Verlag: C. A. Schwetschke & Sohn, Berlin 1906.

Jeder, der den Idealismus hochhält, wird sich über ein neues Buch vnn Hans vnn Wolzngen aufrichtig freuen, der nun schon drei Jahrzehnte hindurch sich als echter deutscher Idealist bewährt hat, jedoch nicht ala unklarer und verschwommener Träumer, sondern els kräftige und dabei höchst eigenartige Persönlichkeit. Sein neues Buch „Von deutscher Kunst" ist die Ergänzung das vnrher im selben Verlage erschienenen „Aus deutscher Welt". Beide enthalten gesammelte, im einzelnen schnn früher veröffentlichte Aufsätze, die aber in einen fühlbaren inneren Zusammenhang miteinander gebracht sind. Auch einige zeitlich schon weiter abliegende befinden sich darunter; so über Kleists „Prinz Friedrich von Homburg" (1875) und über Wilhelm Raabe (1881). In dem Anfsatz „Gegenwartskunst" nennt der Autnr unsere Gegenwart unkünstlerisch. Nur das Vnlk hebe in seinem idealistischen Bedürfnisse die Vnlksschauspiele geschaffen, in denen es eher auch nicht seine eigene Gegenwart, sondern seine Vergangenheit darstelle. Ausführlicher werden ähnliche und andere, immer eher echt deutsche Gedanken ausgeführt in der ganz prächtigen und höchst beherzigenswerten Studie „Kunst und Vnlk". Tief in das Wesen des Deutschtums und des Christentums dringt der Bayreuther Idealist ein in dem längeren Aufsatz „Was hat Richard Wagner seinem Volke hinterlassen?", während er in „Richard Wagner und das Christentum" von der tiefen Religiosität des Meisters vnn Bayreuth handelt, die neben, ja vor seinem Deutschtum die Grundlage seiner ganzen Kunst bildet. Ganz anders nnd doch wieder so deutsch und heimisch ertönt es eus dem aus den „Bayreuther Blättern" bekannten Aufsatz „Märchenzüge im ‚Ring'"; nnd wenn wir noch die „Gedanken über deutsche Musik und Ballade" und die nriginelle Studie „‚Heimatkunst' in der Höhenkunst, eine lokalgeschichtliche Kuriosität in Schillers ‚Wilhelm Tell'" erwähnen, so haben wir alle Aufsätze des schönen Buches wenigstens genannt, dessen Lektüre wir warm empfehlen können.

Erich Kloſs: Wagner-Anekdnten. Aus den besten Quellen geschöpft. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin nnd Leipzig 1908.

Unter denjenigen Schriftstellern und Fnrschern, deren Bestrehen dahin gehen, das Verständnis für die Persönlichkeit und die Knnst Richard Wagners in weitere Kreise zu tragen, nimmt Erich Kloß zweifellos gegenwärtig die erste Stelle ein. Es sei nur an sein „Wagner"-Lesebuch erinnert und auf seine jüngst erschienene Sammlung „Wagner in seinen Briefen" hingewiesen. Gegenwärtig liegt von ihm ein Büchlein in kleinem

Format vor, „Wagner-Anekdoten" betitelt. Es sind kleine Erzählungen aus dem Leben des Bayreuther Meisters, teils humoristischen, teils allgemein-charakteristischen Inhalts. Der „Wagnerianer" wird sie wenigstens zum größten Teil kennen; doch auch ihn wird die wohlgeordnete Zusammenstellung reizen, sie alle gerade in diesem chronologischen Zusammenhange nochmals zu lesen. Für den Fernerstehenden aber bieten sie etwas gänzlich Neues; sie führen ihn gewissermaßen an Richard Wagner selbst näher heran und lehren ihn dessen menschliche Seiten liebgewinnen. Damit tragen sie aber auch direkt zum größeren Verständnis seiner Kunst bei, deren Schöpfer gesagt hat, nur wer ihn liebe, könne ihn und damit sie verstehen. Kloß liebt in seinen populären Schriften klare Übersichtlichkeit. In der vorliegenden ergab sich die chronologische als die geeignetste. Dadurch wird das Büchlein geradezu zu einer anekdotischen Ergänzung jeder Wagnerbiographie; ja, es ist selbst eine Art Wagnerbiographie, und zwar eine höchst originelle! Doch, da wir doch den Inhalt hier nicht nochmals erzählen können, wollen wir uns mit Wiedergabe des Inhaltsverzeichnisses begnügen. Vor allem darf kein Leser die Vorrede zu lesen vergessen. Den Beginn machen nach ihr die Anekdoten der Jugendjahre. Ihnen folgen die der Wanderjahre in drei Abteilungen: „Im Schweizer Exil"; „Wagners Humor im Verkehr mit seinen Freunden" und „München und Triebschen". Zuletzt wird die „Bayreuther Epoche" („Wagner und seine Künstler") behandelt. — Das Büchlein braucht gar nicht erst besonders empfohlen zu werden, da es für sich selbst spricht. Dies konnte man am besten daraus erkennen, daß wenige Wochen nach seinem Erscheinen die erste starke Auflage völlig vergriffen war und durch eine zweite ersetzt werden mußte. — Eine nicht unwesentliche Vermehrung wird dieser Anekdotenschatz für weitere Auflagen wohl noch zu gewinnen haben aus der neuesten und bedeutsamsten Briefsammlung „Richard Wagner an Minna Wagner".

Richard Wagner: „Lohengrin". Opera romántica en tres actes. Traducció en vers directa del Alemany adapta a la música per Joseph Lleonart y Antoni Ribera (1905).

Der in Bayreuth nie fehlende Autor hat sich zur Aufgabe gesetzt, Richard Wagners Dramen ins Spanische zu übersetzen. Oder vielmehr in das stark abweichende, mehr keltisch als arabisch beeinflußte Katalonische. Bisher lagen schon vor: „Tannhaeuser y el torneig dels cantayres a la Wartburg", „L'or del Rhin", „La Walkyria", „Tristan y Isolda" und „Els Mestres Canteyres de Nurenberg". Nun schließt sich „Lohengrin" an. Die Übersetzungen sind — wie die des letzten französischen Übersetzers Alfred Ernst — genau der Musik und möglichst genau dem Gesangsrhythmus des Originals angepaßt und überragen z. B. die italienische „Ring"-Übersetzung von A. Zanardini himmelhoch. Unvollkommen sind ja notwendig alle Übersetzungen, insbesondere die von Dichtungen. Bei Richard Wagner zumal steigert sich die Schwierigkeit zuweilen fast bis zur Unmöglichkeit. Um so mehr ist es zu bewundern, bis zu welchem Grade Ribera diese Schwierigkeiten überwindet, wobei ihm allerdings seine Gattin, ein Bayreuther Kind, treu hilft. Näheres lese man in meinem Aufsatz „Romanische Ringübersetzungen" im vierten Wagner-Heft (1904) der „Musik" nach. So klingt Lohengrins Frageverbot im spanischen Gewande:

„May has de demanarme
„ni a descubrir tentarme
„Lalla hont vingut jo soc
„ni ma nissaga y nom."

Richard Wagner an Eliza Wille. Fünfzehn Briefe des Meisters nebst Erinnerungen und Erläuterungen von Eliza Wille. Zweite Auflage. Herausgegeben von Wolfgang Golther. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1908.

Die hier neu veröffentlichten fünfzehn Briefe Richard Wagners an Frau Eliza Wille waren schon 1887 in der „Deutschen Rundschau" zum Abdruck gelangt. Die geistvolle Hamburger Reederstochter, die selbst poetisch wie literarisch sehr begabt und ziemlich produktiv war, zählte zu den vertrauten, älteren Freundinnen des Meisters von der Zürcher Zeit her. In Lebensnöten suchte sie diesen zu trösten und widmete ihm fast mütterliche Zärtlichkeit, wenn er bei ihrem Gatten in Mariafeld bei Zürich zu Besuch weilte; in praktischen Lebensfragen, besonders in den sogenannten kleinen Sorgen, suchte sie nach Kräften seine Beraterin zu sein. Ähnlich wie Wesendonks berühmte Villa auf dem Hügel war Willes erwähnte ländliche Besitzung der Sammelpunkt berühmter Männer (Herwegh, Liszt, Mommsen, Moleschott, Köchly, Rüstow, Keller, Semper, Kinkel, C. F. Meyer, vor allen aber Richard Wagner). Wir können die Bedeutsamkeit der Beziehungen zwischen Wagner und Wille nicht besser klarlegen als in Wolfgang Golthers, des Herausgebers, eigenen Worten: „Die Erinnerungen, die Frau Wille zu den Briefen schrieb, geben ein sehr anschauliches Bild vom regen geistigen Leben auf Mariafeld. Hier und auf dem grünen Hügel fand Richard Wagner Freundschaft und Teilnahme. Die Aufzeichnungen, die Frau Wille aus dem März und April 1864 machte, haben hohen Wert, weil sie Einblick verstatten in eine ‚stürmische Fiebernacht', die dem endlich aufleuchtenden Lenz vorangling. Die Briefe Wagners aus München sind noch immer die wichtigsten Urkunden über sein Verhältnis zum König ... Die Erinnerungen schweigen von dem, was Frau Wille allein anvertraut wurde, ‚daß es in Weihe des inneren Verständnisses eines edlen Todes sterbe.' Die Briefe Richard Wagners an Mathilde Wesendonk haben dieses Schweigen entsiegelt ... In entscheidenden Augenblicken schrieb Wagner an die vertraute Freundin, die in das Geheimnis dieser Liebe eingeweiht war. Als der Meister im März 1864 in höchster Not, unmittelbar vor der großen Wendung, auf dem grünen Hügel kein Asyl fand, da half die Gastfreundschaft von Mariafeld aus. Und diese wahre Hilfe in der Not hält das Andenken an Frau Eliza Wille für alle Zeiten hoch in Ehren." Dann und wann hat man allerdings den Eindruck, als lasse Frau Wille in ihren Erinnerungen ihre eigene Person zu sehr in den Vordergrund treten; indessen geschieht dies immerhin niemals auf Kosten Richard Wagners, für den sie im Gegenteil immer die höchste Verehrung hegt, wenn sie ihn auch nicht im höchsten wie tiefsten Maße versteht. Die Briefe und Erinnerungen waren erst anfangs dieses Jahres von dem Verlage Schuster & Loeffler neu herausgegeben worden. Nun hat sich schon eine zweite Auflage als notwendig erwiesen. Diese hat den Vorzug, von Wolfgang Golther eingeleitet und herausgegeben zu sein, der auch in Anmerkungen unter dem Text dankenswerte Hinweise gibt.

Richard Wagner an Ferdinand Präger. Zweite, neu durchgesehene Auflage. Herausgegeben mit kritischem Anhang von Houston Stewart Chamberlain. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1908.

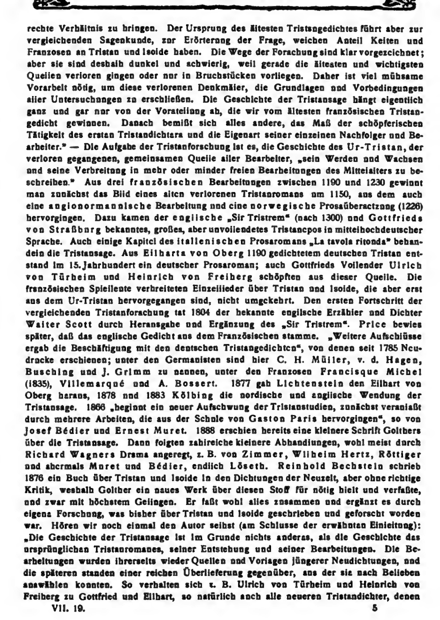
Im Jahre 1892 erschien, gleichzeitig in einer deutschen und in einer englischen Ausgabe, ein Aufsehen erregendes Buch von Ferdinand Präger (1815—1891) „Wagner wie ich ihn kannte" („Wagner as I knew him") mit 35 Briefen von Richard Wagner an den Autor. In dem Buche wurde der Meister von einem sehr tiefen Standpunkte aus geschildert; es war so recht für die große Masse, die alles Hohe und Hehre in den Staub zieht und beschmutzt, berechnet. Kein Wunder, daß es vom größten Teil der Tagespresse, die doch nun einmal von dieser großen, unweisen und niedrig gesinnten Masse lebt und sie mit „geistiger" Nahrung versorgt, begierig aufgegriffen, kommentiert und abschnittweise nachgedruckt wurde. Den ernsten und gar Wagner und seiner Kunst näherstehenden Menschen mußte allerdings mancherlei auffallen. Zunächst der Name des Autors selbst, den man bisher eigentlich so gut wie gar nicht hatte nennen hören,



und dessen Träger sich nun plötzlich als vertrautester Freund Richard Wagners hinstellte. Niemand aber fiel (wie Chamberlain bemerkt und wie wir nachträglich beschämt bedauern müssen!) das miserable Deutsch in den hier abgedruckten Briefen Wagners auf, die man im Gegenteil vergnügt und eifrig nachdruckte, allerdings nicht, um dem Andenken Richard Wagners zu nutzen. Chamberlain nun, der namhafte, des Englischen wie des Deutschen gleich mächtige Schriftsteller, verglich zunächst die 35 Briefe in beiden Ausgaben. Und siehe da, es stellte sich nicht nur heraus, daß die deutschen aus dem Englischen zurückübersetzt waren, sondern daß die deutschen von den englischen im Satzbau und unerhörterweise auch im Inhalt vielfach und bedenklich von einander abwichen. Ein Jahr später glückte es Chamberlain, 21 von den Briefen Wagners an Präger im Original aufzufinden. Es fand sich dabei, daß in Prägers Buche alle diese Briefe nach einem ganz raffinierten System inhaltlich verändert worden waren. Dazu gelang es Chamberlain, soweit solches überhaupt möglich war, nachzuweisen, daß die anderen elf Briefe ganz und gar Fälschungen waren. Auch den Erzählungen Prägers über Wagner und seine Beziehungen zu diesem wies Chamberlain viel Falsches, Erdichtetes und Erlogenes nach. Seine Kritik war beispiellos und wirkte vernichtend. Breitkopf & Härtel zogen das Buch infolgedessen ganz aus dem Buchhandel zurück; und das war eine Ruhmestat, die ihnen unvergessen bleiben soll. Die deutsche Presse aber verschwieg mit wenigen Ausnahmen alle diese Tatsachen und hielt somit an Prägers widerlegten Verleumdungen der Persönlichkeit Richard Wagners teils aus sträflicher Nachlässigkeit, teils aus absichtlicher Bosheit fest; und das war keine Ruhmestat der deutschen Presse! — Das alles geschah zwischen 1892 und 1894. Chamberlain verteidigt nun noch in treffender Weise die Herausgabe einer zweiten Auflage seiner Prägerkritik. Er weist nämlich darauf hin, daß Prägers Buch zwar dankenswerterweise aus dem Buchhandel zurückgezogen sei, daß es sich aber doch vielfach nicht nur im Privatbesitz, sondern auch in öffentlichen Bibliotheken befinde, wo es zu Studienzwecken benutzt werden und widerlegte Irrtümer neu entstehen lassen könne. Solange es noch ein Exemplar von Prägers Buch gibt, so lange muß auch Chamberlain's Anti-Präger immer neu aufgelegt werden. Die neue Auflage schließt übrigens mit einer Schilderung der Unbedeutendheit Prägers durch Richard Wagner selbst, nach Glasenapp. Chamberlain's Buch ist nicht nur für Wagnerfreunde und Musikgeschichtler interessant und wertvoll, sondern eigentlich für alle Menschen: denn es enthält die Geschichte und Aufdeckung einer literarischen Fälschung sondergleichen.

Wolfgang Golther: Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der Neuen Zeit. Verlag: S. Hirzel, Leipzig 1907.

Eine ebenso gründliche als vollständige, dabei durchaus wissenschaftliche Schrift über die Sage von Tristan und Isolde und über die verschiedenartigen Bearbeitungen dieses Sagenstoffes ist aus der Feder des bekannten Rostocker Germanisten, Literarhistorikers und ausgezeichneten Wagnerschriftstellers Professor Dr. Wolfgang Golther geflossen. Um den Leser in die Absichten des Verfassers einzuführen, gestatten wir uns ein längeres Zitat aus der Einleitung in das Buch. „Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts treten Tristan und Isolde in der altfranzösischen Dichtung hervor. Bald gelten sie überall als das berühmteste Liebespaar. Die französischen Tristangedichte wurden in alle Sprachen übersetzt und bearbeitet. Und im 19. Jahrhundert erwacht die alte Liebesmär zu neuem Leben. Die Tristansage ist daher ein sehr lehrreiches und dankbares Beispiel der vergleichenden Betrachtung eines Stoffes, der unter verschiedenartigen Voraussetzungen immer neu gestaltet ward. Große Dichter sind damit verknüpft. Darum gewährt die Beschäftigung mit Tristan und Isolde auch reichsten Lohn. Die vergleichende Literaturgeschichte sucht die einzelnen Tristangedichte zu einander ins



rechte Verhältnis zu bringen. Der Ursprung des ältesten Tristangedichtes führt aber zur vergleichenden Sagenkunde, zur Erörterung der Frage, welchen Anteil Kelten und Franzosen an Tristan und Isolde haben. Die Wege der Forschung sind klar vorgezeichnet; aber sie sind deshalb dunkel und schwierig, weil gerade die ältesten und wichtigsten Quellen verloren gingen oder nur in Bruchstücken vorliegen. Daher ist viel mühsame Vorarbeit nötig, um diese verlorenen Denkmäler, die Grundlagen und Vorbedingungen aller Untersuchungen zu erschließen. Die Geschichte der Tristansage hängt eigentlich ganz und gar nur von der Vorstellung ab, die wir vom ältesten französischen Tristangedicht gewinnen. Danach bemißt sich alles andere, das Maß der schöpferischen Tätigkeit des ersten Tristandichters und die Eigenart seiner einzelnen Nachfolger und Bearbeiter." — Die Aufgabe der Tristanforschung ist es, die Geschichte des Ur-Tristan, der verloren gegangenen, gemeinsamen Quelle aller Bearbeiter, „sein Werden und Wachsen und seine Verbreitung in mehr oder minder freien Bearbeitungen des Mittelalters zu beschreiben." Aus drei französischen Bearbeitungen zwischen 1190 und 1230 gewinnt man zunächst das Bild eines alten verlorenen Tristanromans um 1150, aus dem auch eine anglonormannische Bearbeitung und eine norwegische Prosaübersetzung (1226) hervorgingen. Dazu kamen der englische „Sir Tristrem" (nach 1300) und Gottfrieds von Straßburg bekanntes, großes, aber unvollendetes Tristanepos in mittelhochdeutscher Sprache. Auch einige Kapitel des italienischen Prosaromans „La tavola ritonda" behandeln die Tristansage. Aus Eilharts von Oberg 1190 gedichtetem deutschen Tristan entstand im 15. Jahrhundert ein deutscher Prosaroman; auch Gottfrieds Vollender Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg schöpften aus dieser Quelle. Die französischen Spielleute verbreiteten Einzellieder über Tristan und Isolde, die aber erst aus dem Ur-Tristan hervorgegangen sind, nicht umgekehrt. Den ersten Fortschritt der vergleichenden Tristanforschung tat 1804 der bekannte englische Erzähler und Dichter Walter Scott durch Herausgabe und Ergänzung des „Sir Tristrem". Price bewies später, daß das englische Gedicht aus dem Französischen stamme. „Weitere Aufschlüsse ergab die Beschäftigung mit den deutschen Tristangedichten", von denen seit 1785 Neudrucke erschienen; unter den Germanisten sind hier C. H. Müller, v. d. Hagen, Busching und J. Grimm zu nennen, unter den Franzosen Francisque Michel (1835), Villemarqué und A. Bossert. 1877 gab Lichtenstein den Eilhart von Oberg heraus, 1878 und 1883 Kölbing die nordische und englische Wendung der Tristansage. 1866 „beginnt ein neuer Aufschwung der Tristanstudien, zunächst veranlaßt durch mehrere Arbeiten, die aus der Schule von Gaston Paris hervorgingen", so von Josef Bédier und Ernest Muret. 1888 erschien bereits eine kleinere Schrift Golthers über die Tristansage. Dann folgten zahlreiche kleinere Abhandlungen, wohl meist durch Richard Wagners Drama angeregt, z. B. von Zimmer, Wilhelm Hertz, Röttiger und abermals Muret und Bédier, endlich Löseth. Reinhold Bechstein schrieb 1876 ein Buch über Tristan und Isolde in den Dichtungen der Neuzeit, aber ohne richtige Kritik, weshalb Golther ein neues Werk über diesen Stoff für nötig hielt und verfaßte, und zwar mit höchstem Gelingen. Er faßt wohl alles zusammen und ergänzt es durch eigene Forschung, was bisher über Tristan und Isolde geschrieben und geforscht worden war. Hören wir noch einmal den Autor selbst (am Schlusse der erwähnten Einleitung): „Die Geschichte der Tristansage ist im Grunde nichts anderes, als die Geschichte des ursprünglichen Tristanromanes, seiner Entstehung und seiner Bearbeitungen. Die Bearbeitungen wurden ihrerseits wieder Quellen und Vorlagen jüngerer Neudichtungen, und die späteren standen einer reichen Überlieferung gegenüber, aus der sie nach Belieben auswählen konnten. So verhalten sich z. B. Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg zu Gottfried und Eilhart, so natürlich auch alle neueren Tristandichter, denen

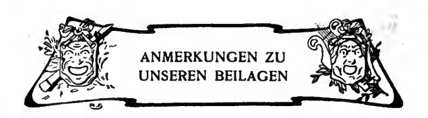
der ursprüngliche Tristanroman völlig verschwand, aber dafür seine zahlreichen Abkömmlinge oft in verwirrender Vielheit zu Gebot standen. Daraus ergaben sich für die späteren auch mannigfache Kreuzungen, insbesondere der Wandungen des Eilhart, Thomas, Gottfried und des französischen Prosaromans. Es ist Zeit, endlich mit dem Wahn zu brechen, als vollzöge sich im Mittelalter alle schöpferische Dichtung immer nur hinter den erhaltenen Denkmälern, in verborgenen, tief geheimen Quellen, die, falls sie vorhanden wären, die Frage nach dem Ursprung einer Sagendichtung nicht einmal lösten, sondern nur um eine Stufe rückwärts schöben. Irgend jemand muß doch schließlich für die Erfindung und Gestaltung einer Sage verantwortlich gewesen sein. Und andererseits sind auch die Bearbeiter nicht aller eigenen Phantasie bar, sie können sogar sehr gute Einfälle haben. Für den Tristan ist die Tatsache jedenfalls erwiesen, daß alle Dichtungen ihren Ursprung im alten Tristanroman haben, daß die Überlieferung von dort ab rein literarisch geschieht, daß außer dem Roman überhaupt gar keine Tristanquelle vorhanden und zugänglich sein konnte. Danach ist alles, was bei seinen Nachfolgern vom Roman abweicht und über ihn hinausgeht, bewußte spätere Umänderung und Zudichtung, die an poetischer Kraft und Bedeutung die älteste Urkunde ebenso wohl überragen als auch dahinter zurückbleiben kann." Golther bewältigt seine große und schwere Aufgabe nun in neun größeren und kleineren Teilen. Die ersten drei Teile behandeln das Gefüge der Fabel, den alten Tristanroman und die Bearbeitungen des alten Tristanromans. Der dritte Teil enthält drei Unterabteilungen: Der Tristan des Eilhart von Oberg, seine Vorlage und seine Bearbeitungen; Berols Tristan; der französische Prosaroman. Der vierte Teil behandelt das im höfischen Tone gehaltene französische Gedicht von Thomas. Dieser bildete nicht nur die Grundlage für Gottfrieds von Straßburg Tristanepos, sondern auch für eine niederfränkische Bearbeitung, ferner für die norwegische Saga und ihre Bearbeitungen und endlich für das englische Gedicht. Der kurze fünfte Teil weist auf die vielfachen Nachklänge des Tristanromans hin, der sechste spricht von den Tristannovellen und Tristanlais. Hier ist auch von der kymrischen (schottischen) Tristansage die Rede, die man früher fälschlich für die Ursage gehalten hat, die aber zwar mit neuen Zügen geschmückt, im ganzen aber entlehnt ist. Im siebenten Teile lernen wir den deutschen Prosaroman und Hans Sachsens Tragedie kennen, während der achte Teil die Nichtphilologen und die nichtphilologischen Wagnerfreunde hauptsächlich ganz besonders interessieren dürfte, da er die Tristandichtungen der Neuzeit behandelt, unter diesen zunächst Tristanepen in Strophen, dann die Erneuerungen von Gottfrieds Tristan in Reimpaaren, alsdann die Tristandramen. Unter jenen ist eine unglaublich parodistisch ausgefallene, aber doch ernst gemeinte Bearbeitung des gealterten Simrock besonders auffallend, wenn auch im negativen Sinne; interessant ist eine von Richard Wagners Schwager Marbach, besonders schön die von Immermann, zuverlässig treu die von Hermann Kurz, während von den Gottfried-Übersetzungen die von Wilhelm Hertz von Golther bei weitem bevorzugt wird. Golther bringt eine Szene aus allen Bearbeitungen zur Probe. Bei den Tristandramen möchten wir noch einen Augenblick stehen bleiben. Graf Platen entwarf nach 1825 ein solches. Das erste gedruckte (1840) war von Friedrich Röber; hier heiratet Marke die Brangäne. „Tristan, eine romantische Tragödie in fünf Aufzügen“ von Josef Weilen entstand gleichzeitig mit, aber unabhängig von Richard Wagners Werk. Dieser aber veranlaßte einige Literaturdichter zu dramatischen Neudichtungen, bisweilen mit der ausgesprochenen, bescheidenen Absicht, dem Musiker zu zeigen, wie man diesen Stoff dramatisch zu behandeln habe. Golther nennt sie mit Recht „ernstgemeinte Parodien“. Dabei benutzen sie szenisch und in den dramatischen Situationen oft ganz offen und naiv das Wort-Tondrama des Bayreuther Meisters. Die erste ist von Ludwig Schneegans. Hier sagt Tristan:



„Isolde, Engel, Kind, ich liebe dich! Den Minnetrank, den schäumenden, den süßen, trink' ich von deinem Mund, zu deinen Füßen!" Wahrscheinlich war's also Champagner! Etwas höher steht Albert Gehrkes Tristandrama (Berlin 1869). Was sagt der Leser aber dazu, daß unter dem Pseudonym Carl Robert der Groß-Lichterfelder Philosoph Eduard von Hartmann 1871 ein Drama „Tristan und Isolde" herausgab? Er wollte darin Richard Wagner dichterisch ebenso maßregeln und meistern, wie er es später in seiner „Ästhetik" im allgemein künstlerischen Sinne versuchte. Drama und Ästhetik sind diesmal Pendants: beide sind arg verfehlt, wenn auch diese von absoluten Theoretikern und Schematikern hochgepriesen wird. Alle Veränderungen darin sind Verschlechterungen. Als Stilprobe sei Isoldes (!) Trankspruch angeführt: „Herr Tristan, achtet nun auf meinen Spruch! König Markes Wohl! Sühne dem Toten! Fluch dem Hader, Segen der Treu! Vergangnem ew'ges Vergessen, der Zukunft Frieden und Heil!" 1893 veröffentlichten Michael Rützel, 1895 A. Bassel, 1906 Albert Geiger Tristandramen. Letztgenannten läßt Golther gelten. Dieser behandelt in den beiden folgenden Abschnitten noch die englischen und französischen Dichtungen, über deren große Zahl und bisweilen reiche Schönheiten der Leser staunen wird. Der neunte Teil ist Richard Wagners gewaltigem Bühnenwerk gewidmet; Golthers Name bürgt für die Trefflichkeit auch dieses Abschnittes. Sein ganzes Buch verdient den höchsten Preis; es füllt eine lange empfundene Lücke meisterhaft aus. Trotz seinem großen Umfange (465 Seiten Großoktav) wirkt es niemals ermüdend, weil Golthers prägnanter Stil und seine hervorragende Darstellungskunst den Leser ununterbrochen fesseln. Der nicht philologisch Gebildete wird allerdings manche Stellen überschlagen müssen, und wer nicht der hauptsächlichsten modernen Kultursprachen mächtig ist, noch weit mehr; aber auch solchen bleibt Golthers vortreffliches Buch noch immer eine Quelle reichster und erwünschtester Belehrung und würdigster und bester Unterhaltung. Wenn wir es daher den Lesern der „Musik" auf das wärmste zur Anschaffung empfehlen, so wollen wir ihnen damit nur eine hohe und reine geistige Freude bereiten.

Kurt Mey





ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

An den Anfang unserer diesmaligen Kunstbeilagen stellen wir vier ganz seltene photographische Bildnisse Richard Wagners, die unseren Lesern zur Erweiterung ihrer Wagnerporträts-Sammlung nicht unwillkommen sein dürften. Es sind dies eine Wiener Aufnahme vom Jahre 1862, eine Moskauer von 1863, eine Münchner von 1864 und endlich abermals eine Münchner von 1880.

Daran schließt sich das Blatt „Richard Wagner in den Proben zu Bayreuth" nach der, wie aus der Signierung ersichtlich, am 8. August 1875 in der Festspielstadt flüchtig hingeworfenen, aber überaus charakteristischen Skizze von Adolph Menzel.

Nach einem Holzschnitt aus dem Jahre 1843 reproduzieren wir ein Szenenbild aus „Rienzi" (Vierter Akt, letzte Szene), das an die erste Aufführung dieses Werkes am Dresdener Hoftheater (20. Oktober 1842) erinnert.

Wir fahren in diesem Heft mit der Abbildung der Wohnhäuser des Bayreuther Meisters fort. Und zwar bringen wir zuerst sein Geburtshaus, den 1886 abgebrochenen „Weißen und Roten Löwen" am Brühl in Leipzig. — Nach der Katastrophe auf dem grünen Hügel weilte Richard Wagner vom 29. August 1858 bis zum 24. März 1859 in Venedig, wo er den zweiten Akt „Tristan" schuf. Hier bewohnte er den Palazzo Giustiniani, einen der zahlreichen gotischen Paläste am Canal grande aus dem 15. Jahrhundert. — Wagners Sterbehaus ist bekanntlich der Palazzo Vendramin in der Lagunenstadt, ursprünglich Palazzo Loredan, im Frührenaissancestil um 1509 von Moro Coducci vollendet. Es ist einer der schönsten Privatpaläste Venedigs und gehört jetzt dem Prinzen Heinrich von Bourbon. Für alle Zeiten ist dieses Gebäude geweiht als letzte Wohnstätte eines der erlauchtesten Herrscher im Reiche der Geister.

Den Beschluß bilden drei Blatt nach berühmten, in edel-pathetischer Linienführung gehaltenen Zeichnungen von Wilhelm von Kaulbach: Tod der Elisabeth, Lohengrins Abschied und Isolde an Tristans Leiche.



Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

NEUE OPERN

Julius Bittner: „Der Musikant“, eine dreiaktige Oper, ist von der Wiener Hofoper zur Uraufführung angenommen worden.

Jean Nougès: „Quo vadis?“ nach Sienkiewicz von Henri Caln, erlebt in der nächsten Spielzeit am Operntheater zu Nizza ihre Uraufführung.

Ermanno Wolf-Ferrari: „Der Schmuck der Madonna“, für die deutsche Bühne bearbeitet von Max Kalbeck, soll in der nächsten Spielzeit an der Wiener Hofoper in Szene gehen.

J. B. Zerlett: „Die Strandhexe“, eine einaktige Oper, Text von Hermann von Bequignolles, ging am Braunschweiger Hoftheater zum erstenmal in Szene.

OPERNREPERTOIRE

Bayreuth: Bühnenfestspiele 1908. Die Orchesterleitung liegt in den Händen der Herren Dr. Hans Richter, Dr. K. Muck, M. Balling und Siegfried Wagner. Der letztere hat auch die gesamte Bühnenleitung und Inszenierung übernommen, unterstützt von Frau L. Reuß-Belce (Dresden), der die dramatische Assistenz übertragen ist. Die Oberleitung der musikalischen Assistenz hat Kapellmeister K. Müller, der Nachfolger des Professor Kniese in Bayreuth; die Chöre führt wieder Prof. H. Rüdel-Berlin, die Regie E. Braunschweig, Regisseur der Berliner Hofoper, während Regisseur A. Schertel-Bremen als Inspizient aufgestellt ist. Maschinendirektor F. Kranich-Darmstadt führt, wie seit langen Jahren, die Leitung des technischen Personals. Als Solorepetitoren und für die musikalische Assistenz auf der Bühne sind die Herren K. Anderieth-Wien, A. Eismann-Weimar, K. Fichtner-Koburg, Fr. Gerde-Berlin, H. Kirchner-Breslau, K. Kittel-Darmstadt, E. Knoch-Essen, F. Laudan-Hamburg und R. Schmidpeter-München engagiert. Die Rollenbesetzung ist folgende: 1. „Ring des Nibelungen“: 1 „Rheingold“: Wotan — W. Soomer-Leipzig; Donner — Schützendorf-Bellwidt aus Düsseldorf; Froh — A. Hadwiger-Koburg; Loge — Dr. Briesemeister-Berlin; Alberich — M. Dawison-Hamburg; Mime — Hans Breuer-Wien; Fasolt — L. Corvinus-Straßburg; Fafner — Karl Braun-Wiesbaden; Fricka — Luise Reuß-Belce aus Dresden; Freia — Cäcilie Rüsche-Endorf aus Hannover; Erda — H. Kittel-Wien; Woglinde — Fr. Hempel-Berlin; Wellgunde — H. Kittel; Floßhilde — Adrienne von Kraus-Osborne aus München. 2. „Die Walküre“: Siegmund — Dr. A. v. Bary-Dresden; Hunding — Allen C. Hinckley-Hamburg; Wotan — W. Soomer; Sieglinde — K. Fleischer-Edel aus Hamburg und M. Leffler-Burckard aus Wiesbaden; Brünnhilde — E Gulbranson-Christiania; Fricka — L. Reuß-Belce; Walküren: O. Agloda-Halle; E. Fahry-Stuttgart; A. Hermann-Berlin; E. Heßlöhl-Wiesbaden; H. Kittel; A. v. Kraus-Osborne; C. Rüsche-Endorf; J. Salden-Darmstadt. 3. „Siegfried“: Siegfried — A. Burgstaller-Holzkirchen; Mime — H. Breuer; der Wanderer — W. Soomer; Alberich — M. Dawison; Fafner — K. Braun; Erda — H. Kittel; Brünnhilde — E. Gulbranson;

der Waldvogel — F. Hempel. 4. „Götterdämmerung": Siegfried — Burgstaller; Gunther — R. Berger; Hagen — R. Mayr-Wien; Alberich — Dawison; Brünnhilde — E. Gulbranson; Gutrune — Rüsche Endorf; Waltraute — v. Kraus-Osborne und K. Fleischer-Edel. II. „Parsifal" Parsifal — K. Burrian-Dresden und A. Hadwiger; Kundry Leffler-Burckard und E. Walker-Hamburg; Gurnemanz — Hinckley, Dr. F. v. Kraus-München und R. Mayr; Amfortas — R. Berger und C. E. Whitehill-Köln; Klingsor — R. Berger, Schützendorf-Bel widt und W. Soomer; Titurel — Hinckley, F. v. Kraus, R. Mayr; die Knappen — E. Fabry, E. Heßlöhl, K. Arnold-Graz und H. Breuer; die Ritter — Dr. Briesemeister, L. Corvinus; die Solnblumenmädchen: B. Alten-Hamburg, E. Fabry, G. Förstel-Wien, F. Hempel, E. Heßlöhl und J. Salden. III. „Lohengrin": Heinrich der Vogler — Hinckley; Lohengrin — Dr. v. Bary und Ch. Dalmores-Newyork; Elsa — Fleischer-Edel; Telramund — Dawison; Ortrud — Gulbranson und E. Walker; der Heerrufer — Nicola Geisse-Winkel aus Wiesbaden; die vier Edlen — Breuer, Dr. Briesemeister, Corvinus und L. Wiedemann in Köln. Die Tage der Aufführungen sind für „Parsifal" am 23. Juli, 1., 4., 7., 8., 11. und 20. August; für den „Lohengrin" am 22. und 31. Juli, 5., 12. und 19. August; für den „Ring" am 25., 26., 27. und 28. Juli und am 14., 15., 16. und 17. August. Der Chor zählt 119, das Orchester 126 Mitglieder.

Berlin: **Rückblick auf die Tätigkeit der Königlichen Oper in der Spielzeit 1907/08.** Vom 20. August 1907 bis einschließlich 6. Mai 1908 fanden im Königlichen Opernhause 275 Vorstellungen statt, in denen 54 verschiedene Opernwerke, sechs Ballets und ein Schauspiel zur Aufführung gelangten. Außerdem sind 26 Opernvorstellungen im Neuen Königlichen Operntheater, sowie die zehn Symphoniekonzerte der Königlichen Kapelle und das Konzert des Königlichen Opernchors am Bußtage zu registrieren. Zum ersten Male gegeben wurden: „Madame Butterfly", Japanische Tragödie in drei Akten von G. Puccini. — „Therese", Musikdrama in zwei Aufzügen von J. Massenet. — „Donna Diana", Komische Oper in drei Akten von Reznicek. Neueinstudiert gingen sechs Opern in Szene: „Lucia von Lammermoor", Oper in drei Akten von G. Donizetti. — „Aida", Oper in vier Akten von G. Verdi. — „Der Barbier von Bagdad", Komische Oper in zwei Akten von Cornelius. — „Johann von Paris", Oper in zwei Abteilungen von Boieldieu. — „Der Evangelimann", musikalisches Schauspiel in zwei Aufzügen von Kienzl. — „Die Hugenotten", Große Oper in fünf Akten von G. Meyerbeer. — Opern deutscher Komponisten kamen an 155 Abenden zu Gehör, darunter R. Wagner mit 10 Werken an 70 Abenden. Der „Ring" in seiner Gesamtheit wurde viermal gegeben. „Butterfly" und „Aida" erlebten je 27 Wiederholungen; dieselbe Zahl erreichte „Salome". „Die Hugenotten" konnten wegen vielfacher Beurlaubung der Hauptdarsteller nur 13mal wiederholt werden, ihnen zunächst folgt „Mignon" mit zwölf Wiederholungen. Die

diesjährige Spielzeit fand am 21. Juni mit „Tannhäuser" ihren Abschluß.

In der Zeit vom 20. Mai bis 8. Juni fand im Neuen Königlichen Operntheater ein Ensemblegastspiel der Kaiserlich russischen Hofoper St. Petersburg und Moskau statt. Es kamen zur Aufführung: Glinka („Das Leben für den Zar"), Tschaikowsky („Pique-Dame", „Eugen Onegin"), Rubinstein („Der Dämon"), Naprawnik („Dubrowsky"), Dargomischsky („Russalka"). Über die Aufführungen können wir nicht berichten, da uns keine Karten zugegangen sind.

Paris: Die Erstaufführung der „Götterdämmerung" in der Großen Oper ist für Anfang Oktober festgesetzt worden. Die Brünnhilde singt Felia Litvinne, den Siegfried Ernst van Dyck, den Hagen Delmas. Henri Rabaud leitet die Aufführung.

Wien: Die Hofoper verheißt u. a. an Neuheiten und Neueinstudierungen: Strauß („Fledermaus"; „Aschenbrödel"), Wagner („Siegfried"), Méhul („Josef und seine Brüder"), Leroux („Der Landstreicher"), Debussy („Pelleas und Melisande"), Berlioz („Benvenuto Cellini"), Poldini („Der Vagabund und die Prinzessin"), Istel („Des Tribunals Gebot"), v. Kastel („Die Nachtigall).

Die Volksoper stellt in Aussicht: Wagner („Holländer"), de Lara („Messalina"), v. Ujji („Der Müller und sein Kind"), Monleone („Cavalleria rusticana"), Planquette („Rip-Rip").

KONZERTE

Berlin: Am Mittwoch, den 24. Juni, abends 7½ Uhr, veranstaltete der Königliche Musikdirektor Bernhard Irrgang in der St. Marienkirche sein 500. Orgelkonzert. Herr Irrgang eröffnete die Reihe der Orgelkonzerte am 1. Juni 1896 in der Heilig-Kreuz-Kirche und hat diese Konzerte regelmäßig durchgeführt mit kurzer Ferienunterbrechung

Bern: Unter Leitung von Kapellmeister Pick veranstaltet das Stadtorchester im Kursaal Schänzli sechs Symphoniekonzerte, zu denen namhafte Solisten berufen werden.

Weimar: Einen großen Aufschwung haben die Konzerte unter Raabes anfeuernder Leitung genommen, so daß im nächsten Jahre resp. in nächster Saison ihre Anzahl verdoppelt werden soll, und zwar ist in den ersten vier Konzerten eine zyklische Vorführung sämtlicher Symphonieen Beethovens geplant. Diesem Zyklus soll ein volkstümlicher Vortrag Raabes am Klavier über Beethoven und seine neun Symphonieen vorausgehen.

TAGESCHRONIK

Im „B. T." schreibt Dr. Max Kuhn: Ein musikalischer Rechtsstreit, der an das vorjährige Tonkünstlerfest in Dresden anknüpft, ist soeben beim Landgericht zu Leipzig zur Entscheidung gebracht worden In dem damals aufgeführten symphonischen Werk „Kaleidoskop" von H. G. Noren, einer Variation über ein eigenes Thema, zitiert Noren in der letzten Variation und in der Schlußfuge zwei Themen aus dem „Heldenleben" von Richard Strauß. Die Überschrift über der betreffenden Variation „An einen berühmten Zeitgenossen"

wies auf die Absicht einer künstlerischen Huldigung hin. Niemand dachte daran, daß die zwei Zitate eine Schädigung der am „Heldenleben“ geschäftlich Interessierten bedeuten würden. Richard Strauß selbst gratulierte dem Komponisten zu seinem Erfolg. Aber der Verleger des „Heldenleben“ war anderer Ansicht und erhob gegen die Veröffentlichung des „Kaleidoskop“ Einspruch. Denn § 13 Abs. 2 des Urhebergesetzes vom Jahre 1901 sagt: „Bei einem Werke der Tonkunst ist jede Benutzung unzulässig, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werke entnommen und einer neuen Arbeit zugrunde gelegt wird.“ Zum ersten Male seit Einführung des „Schutzes der Melodie“ war von Gerichts wegen festzustellen, was eine Melodie sei, oder ob die in der Musiklehre bekannten Gebilde, wie Thema, Motiv usw., ohne weiteres unter den Schutz des § 13 fielen. Es ist für Juristen wie Musiker interessant, wie das Gericht nach Einholung eines Gutachtens der Königlich sächsischen Sachverständigenkammer für musikalische Angelegenheiten über die Frage entschieden hat. Es sagt: „Vom Standpunkt der musikalischen Kompositionslehre ist weder das Hauptthema noch das Widersacherthema (aus dem ‚Heldenleben‘) eine ‚Melodie.‘ Die Musikwissenschaft unternimmt eine strenge Scheidung von Motiv, Leitmotiv, Thema, Phrase und Melodie. Während das Motiv die kleinste selbständige Einheit des musikalischen Gedankens darstellt, Thema eine Kette sich wiederholender oder aneinandergereihter Motive, wird unter dem Ausdruck Melodie, entsprechend seinem Ursprung — melodia, hängt zusammen mit melos = Glied und Ode = Lied — eine Tonreihe verstanden, die den musikalischen Gedanken in künstlerischer, sangbarer Form, als gegliedertes, abgerundetes Ganzes verkörpert. Im Motiv wie im Thema kann das melodiöse Element in der Musik zum Ausdruck gelangen; ein melodisches Motiv, ein wohlklingendes Thema ist aber noch keine Melodie. Man mag insbesondere das Hauptthema des „Heldenleben“ ein melodisches Thema nennen: eine Melodie bildet es nicht, und im direkten und bewußten Gegensatz zur Melodie steht das Widersacherthema.“ „Da nun aber“, sagt das Urteil an anderer Stelle, „die ‚Melodie‘ noch immer das wahrhaft Anziehende und Volkstümliche jedes Tonwerkes bildet, so ist ihr eben in dem neuen deutschen Urhebergesetz der weitergehende Schutz gegen jede unberechtigte Ausbeutung gewährt worden. Die Benutzung von Motiven und Themen fremder Musikstücke bleibt dagegen unter der Voraussetzung künstlerischer Verarbeitung und Neuausgestaltung nach § 13 Absatz 1 auch weiter freigegeben. Der hierdurch bestehende Unterschied im Schutze fremder Musik hat nichts Befremdliches, weil ein Motiv oder Thema der verschiedenartigsten Veränderung und künstlerischen Verarbeitung fähig ist, die Melodie dagegen infolge der fertigen Form, in der sie auftritt, Umstellungen, Kürzungen oder sonstige Änderungen nicht verträgt, ohne ihre Eigenart einzubüßen. Durch Neubearbeitung eines Themas oder Motivs kann demnach eine völlig neue eigentümliche Schöpfung hervorgebracht werden,

während die Herübernahme einer Melodie, da sie nur im ganzen erfolgen kann, meist einer absichtlichen Ausbeutung fremder Tonwerke gleichkommt." Das „Kaleidoskop" H. G. Norens wurde dementsprechend zur Veröffentlichung freigegeben.

Eine Volksoper in Berlin. Nach Mitteilungen der „B. Z. a. M." soll im Herbst mit dem Bau einer großen Volksoper begonnen werden. Die Baupläne sind vollendet, und das Konsortium, das diese Gründung finanziert, hat bereits das Grundstück, auf dem das Opernhaus errichtet werden soll, angekauft. Das Projekt selbst ging von Direktor Viktor Palfi vom Neuen Operettentheater aus, der auch die Direktion der neuen Opernbühne übernehmen wird. Sein Plan geht dahin, eine Art Schiller-Theater in der Oper zu schaffen und nur erstklassige Kräfte heranzuziehen. Das Theater soll 2500 Sitzplätze umfassen, deren teuerster etwa 3 Mark 50 Pfg kosten wird. Das Grundstück, auf dem die Oper erbaut wird, befindet sich in der Potsdamerstraße, in der Nähe des alten Botanischen Gartens und ist 4000 Quadratmeter groß. Die Baufläche selbst, auf der das Theater stehen soll, mißt 2000 Quadratmeter, während der übrige verfügbare Raum zum Bau von Villen verwendet werden soll. Es besteht nämlich der Plan, auf dem Baugrund eine Privatstraße anzulegen. Palfis Volksoper wird von Oskar Kaufmann, dem Erbauer des Hebbel-Theaters, gebaut werden. Sie wird, wie es heißt, in modernem Barockstil gehalten und mit erlesener Eleganz ausgestattet sein.

In der letzten Sitzung der Stadtverordnetenversammlung in Mainz wurde der Umbau des Stadttheaters beschlossen und dazu der Betrag von 730000 Mark bewilligt.

Über die II. Musikfachausstellung, die in der Zeit vom 3.—15. Juni 1909 im Kristallpalast zu Leipzig stattfinden wird, hat der König von Sachsen das Protektorat übernommen. Das Bureau des veranstaltenden Zentralverbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine, an das sämtliche Anfragen zu richten sind, befindet sich in Berlin, Bülowstr. 81.

Ibach-Preis. Zum zweijährlichen Wettbewerb um den Ibach-Preis hatten sich am 17. Juni im Kölner Konservatorium 6 Konkurrenten eingestellt, deren Aufgabe Dohnanyis Klavierkonzert e-moll bildete. Sieger und Gewinner des wertvollen Flügels war der junge Straßburger Paul Möckel.

Auf dem 8. badischen Bundessängerfest, das während der Pfingsttage in Karlsruhe stattfand, erhielt der Männergesangverein Straßburg den ersten Preis im Kunstgesang.

Könige als Komponisten. Ein Konzert, das vollständig aus dem Rahmen der üblichen musikalischen Unterhaltung der „Season" heraustritt, wurde in London veranstaltet. Die englische Sängerin Alice Lorraine hatte ein eigenartiges Programm erwählt: es bestand ausschließlich aus Gesangstücken, die von Königen, Kaisern und Fürsten in älterer und neuerer Zeit komponiert worden sind. Frau Lorraine begann mit drei Romanzen, die von Heinrich VIII. komponiert worden sind, und die auch Saint-Saëns in seine Oper „Heinrich VIII." verwoben hat; dann sang sie ein Lied von Karl I., dem unglücklichen englischen König,



AUS DEM VERLAG

Ernest Schellings Suite fantastique für Klavier und Orchester, die auf dem Münchener Tonkünstlerfeste den durchschlagendsten Erfolg hatte, erscheint im Verlage von D. Rahter in Leipzig.

UNTERRICHT

Die Direktion des Eichelbergschen Konservatoriums in Berlin-Charlottenburg (Paul Elgers — Fritz Masbach) hat sich entschlossen, die rhythmische Gymnastik von Jaques-Dalcroze unter Leitung des Fräulein Sophie Eisermann dauernd in den Lehrplan aufzunehmen.

der auf dem Schafott endete. Als dritte Nummer folgte ein Lied, das am Anfang des 19. Jahrhunderts der Sachsenkönig Anton (1827–1836) komponiert hat, um die Geburt seines Urenkels, des Prinzen Clemens, zu feiern. Das größte Interesse aber erregten ein Lied von Heinrich IV. von Navarra, dem Opfer des Meuchelmörders Ravaillac, und eins von Marie Antoinette, dem unglücklichen Opfer der Revolution. Von Heinrich IV. sang die Lorraine das rührende Lied „Charmante Gabrielle" und von Marie Antoinette ein scherzhaftes Liedchen, dessen Text — „C'est mon ami" — von Florean, einem französischen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, herrührt. Der zweite Teil des Konzertes war modernen Komponisten gewidmet und wurde mit dem „Sang an Ägir" von Kaiser Wilhelm eröffnet. Es folgten zwei Romanzen vom Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha. Vom Prinzgemahl Albert von England sang die Künstlerin ein liebliches Wiegenlied, eine dramatische Elegie und eine melodiöse Romanze. Das interessante Konzert endete mit dem Vortrag von vier bühschen Balladen, die von der Prinzessin Heinrich von Battenberg, der Mutter der Königin von Spanien, komponiert worden sind.

Eine Haydn-Büste in Amerika. Wie aus Philadelphia gemeldet wird, fand im Fairmontpark unter Teilnahme von Vertretern der Stadtbehörden sowie des deutschen Konsuls und Offizieren und Mannschaften des deutschen Kreuzers „Bremen" die feierliche Enthüllung einer Haydnbüste statt, wobei 1000 Sänger mitwirkten.

Am 19. Juni vollendete der leider viel zu wenig gewürdigte Komponist Heinrich Schulz-Beuthen seinen 70. Geburtstag. Die „Musik" wird in der Reihe ihrer Sonderhefte „Moderne Tonsetzer" auch dem Schaffen dieses Künstlers die gebührende Berücksichtigung zuteil werden lassen.

200jähriges Zeitungsjubiläum. Die Hallesche Zeitung, Landeszeitung für die Provinz Sachsen, für Anhalt und Thüringen, im Verlage der Firma Otto Thiele, Halle a. S., beging am 25. Juni die Feier ihres 200jährigen Bestehens. Das Blatt erschien im Anfang in dem damals üblichen kleinen Quartformat, wovon uns eine Reproduktion vorliegt. Seit einer Reihe von Jahren erscheint die Zeitung täglich zweimal. Fast sämtliche Jahrgänge der Halleschen Zeitung von der ersten Nummer an sind erhalten. Schon die ersten Bände stellen u. a. eine interessante geschichtliche Chronik dar, um so mehr, als die Gründungszeit des Blattes eine kriegerische war. Zu dem Jubiläum wurde eine wissenschaftlich bearbeitete, ca. zwölf Bogen starke Festschrift herausgegeben, die für das Zeitungswesen Deutschlands wertvolle Beiträge enthält.

Frédéric Chopin's sterbliche Überreste sollen aus Paris, wo er am 17. Oktober 1849 gestorben ist, nach seinem Geburtsort Warschau übergeführt werden. Der Warschauer Chopin-Verein hat die Überführung und Beisetzung Chopin's in einem Ehrengrab in Aussicht genommen und bereits eine Abordnung nach Paris entsandt. Der Verein ist im Besitz einer großen Zahl wertvoller Chopin-Andenken, Briefe und Kompositionen in der Originalhandschrift, die er zu einem Chopin-Museum zu vereinigen

gedenkt; ebenso ist die Errichtung eines Chopin-denkmals geplant.

Kapellmeister John Julia Scheffler in Hamburg hat als Nachfolger von Professor Dr. Richard Barth das Amt als Bundeschormeister der „Vereinigten Männergesangvereine in Hamburg und Altona“ übernommen.

Emile Jaques-Dalcroze, Begründer der Methode der rhythmischen und ästhetischen Gymnastik zur Entwickelung des Sinnes für musikalischen und plastischen Rhythmus, wird diesen Sommer vom 1.—15. August in Genf einen Normalkursus für ausländische Musiklehrer sowie für alle diejenigen Künstler halten, die ihren Unterricht auf gründliche Kenntnis der Beziehungen zwischen musikalischem Rhythmus und Körperbewegungen basieren wollen. Man wende sich an Herrn Jaques-Dalcroze, Direktor des Instituts für rhythmische Gymnastik, Genf.

Josef Suk erhielt von der Tschechischen Akademie für Kunst und Wissenschaft für seine „Asrael“-Symphonie den ersten Preis von 2000 Kronen.

Aus Anlaß des 50jährigen Jubiläums der Deutschen Liedertafel in Antwerpen fanden verschiedene Festlichkeiten statt. Den Herren J. Wahlers und A. Honigsheim wurden vom Deutschen Kaiser für Verdienste um Ausbreitung und Aufführung deutscher Musik im Auslande Ordensauszeichnungen verliehen.

Dem Chordirektor bei der Königlichen Oper in Berlin und Lehrer an der Akademischen Hochschule für Musik, Hugo Rüdel, wurde der Professortitel verliehen.

Die Dresdener Hofopersängerin Annie Krull wurde vom König von Sachsen zur Kammersängerin ernannt.

Der Pianist Franz Grünicke in Berlin ist zum Königlichen Professor ernannt worden.

Eugen d'Albert hat vom König von Sachsen das Offizierskreuz des Albrechtsordens erhalten. Ferner hat die Musikakademie in Stockholm den Tondichter zum Mitglied gewählt.

Der Leiter des studentischen Gesangvereins „Arion“ in Leipzig, Dr. Paul Klengel, ist vom König von Sachsen zum Professor ernannt worden. Denselben Titel erhielt der Konzertmeister bei der Kgl. musikalischen Kapelle in Dresden, Georg Wille.

Die Mitglieder der „Deutschen Vereinigung für alte Musik“ in München, Johanna Bodenstein, Elfriede Schunck, Herma Studeny, Christian Döbereiner, Ludwig Meister und der Leiter der Vereinigung, Dr. Ernst Bodenstein, wurden vom Deutschen Kaiser aus Anlaß eines Hofkonzertes im Berliner Schlosse durch wertvolle Geschenke ausgezeichnet.

Hofkapellmeister Leo Blech in Berlin wurde vom König von Schweden das Ritterkreuz I. Klasse des Wasa-Ordens verliehen.

Dem Musikverleger Willibald Challier in Berlin ist der Rote Adlerorden IV. Klasse verliehen worden.

Dem Königlich Preußischen Hofmusikalienhändler Arthur Hainauer, Inhaber der Firma Julius Hainauer Breslau, ist der Kronenorden IV. Klasse verliehen worden.

TOTENSCHAU

Am 6. Juni † in Nauheim der Senior der Berliner Musikverleger, Adolf Fürstner, im 74. Lebensjahr. Er gründete 1868 den seinen Namen tragenden Verlag in Berlin und erwarb dazu 1872 den Verlag von C. F. Meser in Dresden, der, wie bekannt, Wagners „Rienzi“, „Holländer“ und „Tannhäuser“ verlegte. Er war ferner der Verleger von „Feuersnot“, „Salome“, der demnächst erscheinenden „Elektra“ und hat „Coppelia“, „Der König hat's gesagt“, „Bajazzo“, „Lakmé“ u. a. in den deutschen Handel eingeführt.

Am 7. Juni † in Wien der Militärkapellmeister a. D. J. F. Wagner im 54. Lebensjahre, Komponist verschiedener populärer Märsche.

In Erfurt † am 9. Juni Professor Emil Büchner, ehedem Hofkapellmeister in Meiningen und früherer Leiter des Sollarschen Musikvereins in Erfurt, im Alter von 81 Jahren. Als Komponist ist er mit Chorwerken, Ouvertüren, Symphonieen, Kammermusiken, sowie zwei Opern („Lanzelot“ und „Dame Kobold“) hervorgetreten.

Am 12. Juni † in Berlin an einem Herzschlag der langjährige Intendant des Königlichen Theaters in Hannover, Kammerherr Bruno von Lepel-Gnitz, im Alter von 66 Jahren.

In Kufstein † am 13. Juni die Königlich württembergische Hofopernsängerin a. D. Maria Eder im Alter von 85 Jahren.

In Hietzing bei Wien † am 16. Juni, 83 Jahre alt, die als Gesangslehrerin geschätzte frühere Koloratursängerin und Opernsoubrette Karoline Pruckner, ehedem ein gefeiertes Mitglied der Hofbühnen in Hannover und Mannheim.

Mitte Juni † in Charlottenburg der frühere Direktor und Gründer der Weimarischen Orchester- und Musikschule, Professor Carl Müller-Hartung, ein Freund Liszts und Bülows. Seit 1869 leitete er abwechselnd mit Eduard Lassen die Konzerte des weimarischen Hoftheaters. Sein Hauptverdienst blieb die Pflege des Kirchengesanges und die Leitung großer Oratorien. In weiteren Kreisen ist Müller-Hartung als Komponist von Orgelsonaten, Psalmen, Chören und Liedern bekannt geworden.

Am 17. Juni † in Wien, 66 Jahre alt, der tschechische Komponist Adalbert Hrimaly. Er schrieb Konzertstücke und Ouvertüren, sowie zwei Opern: den „Verwunschenen Prinzen“ und „Svanda Dudák“.

Am 22. Juni † in St. Petersburg, 64 Jahre alt, Nikolai Rimsky-Korssakow, ein Hauptvertreter der jungrussischen Schule und einer der hervorragendsten Komponisten Rußlands überhaupt. Von seinen zahlreichen Werken seien genannt „Sadko“, eine Legende für Orchester, die Programmsymphonie „Antar“, die symphonische Dichtung „Scheherazade“, Streichquartette und vor allem seine Opern. Eingehend beschäftigt sich mit Rimsky-Korssakow die Studie von Oskar v. Riesemann über die russische Oper im Rußland-Heft der „Musik“ (Jahrg. VI, 13, sowie 14 und 15). Porträts des verstorbenen Tondichters brachten wir in II, 9 und VI, 13.

Schluss des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

Richard Wagner- und Mozart-Festspiele 1908.

Der Besetzungsplan für die diesjährigen Richard Wagner- und Mozart-Festspiele im Prinzregenten-Theater in München ist nunmehr erschienen und durch die Generalagentur der Festspiele, **das Bayer. Reisebureau Schenker & Co., München, Promenadeplatz 16,** zu beziehen. Die Platzbestellungen zu den Festspielen laufen außerordentlich zahlreich ein, so daß schon heute feststeht, daß der Besuch der Festspiele im heurigen Sommer noch wesentlich stärker sein wird, als in den vergangenen Jahren. Es ist deshalb Interessenten dringend zu empfehlen, sich baldmöglichst Plätze zu sichern.

Im Rahmen der Münchner Festspiele findet auf der Bühne des Prinzregenten-Theaters am 25. August ein vom Festspielorchester unter Leitung seines genialen Dirigenten, des Herrn Hofmusikdirektors **Felix Mottl,** und unter Mitwirkung hervorragendster Gesangskräfte ein Konzert statt, welches ausschließlich Wagnerschen Werken gewidmet ist. Das Interesse hierfür dürfte um so größer sein, als das Programm durchwegs der Allgemeinheit weniger bekannte Werke des Meisters enthält, so den König Ludwig II. gewidmeten **Huldigungsmarsch,** die 1832 komponierte **Symphonie** in C-dur, die **„Polonia-Ouvertüre“,** und besonders die in der ursprünglichen Fassung (ungekürzt) gesungene **„Lohengrin-Gralserzählung“.** Nicht geringes Interesse erregen auch die Darbietungen im **Münchner Künstlertheater in der Ausstellung München 1908.** Durch die ersten Kräfte des Münchner Hoftheaters werden auf dieser neuartigen Bühne Sonderaufführungen von **„Faust“, „Wolkenkuckucksheim“, „Was ihr wollt“, „Peter Squenz“** usw. veranstaltet, die in ihrer Eigenart vielleicht berufen sind, einschneidende Veränderungen in bezug auf Bühnentechnik und Darstellung anzubahnen. Wegen Auskünfte über sämtliche vorgenannte Veranstaltungen wende man sich an **die Generalagentur Bayer. Reisebureau Schenker & Co., München, Promenadeplatz 16,** woselbst auch genaue Programme und die Eintrittskarten für sämtliche Aufführungen erhältlich sind.

Straßburg, den 12. Juni 1908.

Zum 1. September dieses Jahres

neu zu besetzende Stellen

im städt. Musikkonservatorium und im städt. Orchester in Straßburg i. Els.

1. Eine **I. Konzertmeisterstelle,** verbunden mit einer Lehrerstelle im städtischen Musikkonservatorium.
   Als Lehrer Unterricht für Violine und Viola. — Als I. Konzertmeister Verpflichtung zur Mitwirkung in allen städtischen Konzerten (Abonnementskonzerte, Kammermusikkonzerte usw.) ausser Sommerkonzerten im Freien. Keine Verpflichtung für das Theater.
   Gehalt 4500 Mark.
2. Eine **I. Viola-Solostelle** (Theaterdienst und Mitwirkung in allen städtischen Konzerten). — Anfangsgehalt 1900 Mark steigend alle 3 Jahre um 120 Mark bis 2740 Mark.

Ad 1 und 2: Die beiden ersten Jahre sind Probejahre. Halbjährige Kündigung. Anspruch auf Pension, auch für die Hinterbliebenen.

Bewerbungen nebst Lebenslauf und Zeugnissen bis 1. kommenden Monats an das Bürgermeisteramt Straßburg einreichen.

IV T 401. **Der Bürgermeister.**

Chorwerke und Werke für Orchester

von

EDWARD ELGAR.

Der Traum des Gerontius, Op. 38. Für Mezzosopran-, Tenor- und Baß-Soli, Chor, Orgel und Orchester. Partitur M. 63.—, Streichstimmen M. 20.—, Bläserstimmen usw. nur leihweise, Klavierauszug M. 6.—, Chorstimmen M. 8.—, Textbuch 25 Pf.

Die Apostel, Op. 49. Oratorium für Soli, Chor, Orgel und Orchester. Partitur M. 105.—, Streichstimmen M. 23.—, Bläserstimmen usw. nur leihweise, Klavierauszug M. 8.—, Chorstimmen M. 8.—, Konzertführer von Max Hehemann 50 Pf., Textbuch 30 Pf.

Das Reich, Op. 51. Oratorium für Sopran-, Alt-, Tenor- und Baß-Soli, Chor, Orgel und Orchester. Partitur M. 105.—, Streichstimmen M. 25.—, Bläserstimmen usw. nur leihweise, Klavierauszug M. 5.—, Chorstimmen M. 8.—, Textbuch 30 Pf.

Der Schnee, Op. 26, No. 1. Lied für drei Frauenstimmen mit Begleitung von zwei Violinen und Klavier. Klavierauszug M. 1.—, Chorstimmen jede M. —.25, Violinstimmen jede M. —.50, Partitur M. 5.—, Streichstimmen M. 2.25, Bläserstimmen M. 3.75.

Flieg, Vöglein, flieg, Op. 26, No. 2. Lied für drei Frauenstimmen mit Begleitung von zwei Violinen und Klavier. Klavierauszug M. 1.—, Chorstimmen jede M. —.25, Violinstimmen jede M. —.50, Partitur M. 5.—, Streichstimmen M. 2.50, Bläserstimmen M. 3.25.

Fünf Lieder für Männerchor, Op. 45. Partitur M. 1.50, Chorstimmen jede M. —.50.

Der Jugend Zauberstab (The Wand of Youth), Erste Suite, Op. 1a. Partitur M. 21.—, Stimmen M. 17.25, Pianoforte Solo M. 3.—.

Im Süden (In the South), Konzert-Ouvertüre Op. 50. Partitur M. 31.50. Stimmen M. 39.50, Pianoforte Solo M. 3.—, Pianoforte zu 4 Händen M. 5.—.

Canto Popolare, aus der Konzert-Ouvertüre „In the South" (Im Süden). Für kleines Orchester. Partitur M. 3.—, Stimmen M. 4.75, Bearbeitungen für Klavier, Violine und Klavier, Viola und Klavier, Cello und Klavier, Klarinette und Klavier, jede M. 2.—.

Introduktion und Allegro, Op. 47. Für Solo-Streichquartett (2 V., Vla. u. Vcello.) und Streichorchester. Partitur M. 12.—, Solostimmen M. 4.—, Orchesterstimmen V I., II., Vla., Vcello. à M. 1.50, K'baß M. 1.—, Pianoforte zu 4 Händen M. 4.—.

Trauermarsch aus dem Drama „Grania and Diarmid", Op. 42. Partitur M. 6.—, Stimmen M. 9.—, Pianoforte Solo M. 2.—, Orgel M. 2.—.

Variationen über ein Original-Thema, Op. 36. Partitur M. 25.—, Miniatur-Ausgabe M. 5.—, Stimmen M. 32.—, Pianoforte Solo M. 3.50, Pianoforte zu 4 Händen M. 6.—.

Intermezzo („Dorabella") aus den „Variationen", Op. 36. Partitur M. 3.—, Stimmen M. 4.— (für kleines Orchester: Streicher, Holzbläser und Pauken), Pianoforte Solo M. 2.—.

Vorspiel und Finale (Der Traum des Gerontius). Partitur M. 6.—, Stimmen M. 17.—, Pianoforte Solo M. 2.—, Orgel M. 2.—.

Marche impériale, Op. 32. Partitur M. 3.50, Stimmen M. 9.—, Pianoforte Solo M. 2.—, Orgel M. 2.—.

Meditation (Lux Christi), Op. 29. Partitur M. 5.—, Stimmen M. 7.50, Pianoforte Solo M. 2.—, Orgel M. 2.—.

Froissart. Konzert-Ouvertüre, Op. 19. Partitur M. 7.50, Stimmen M. 13.50, Pianoforte Solo M. 2.50.

Triumph-Marsch (Caractacus), Op. 35. Partitur M. 6.—, Stimmen M. 13.—, Orgel M. 2.—.

Chanson de Nuit, für kleines Orchester, Op. 15, I. Partitur M. 2.50, Stimmen M. 3.—, Pianoforte Solo M. 1.50, Violine und Pianoforte M. 1.50, Viola und Pianoforte M. 1.50, Cello und Pianoforte M. 1.50, Orgel M. 2.—.

Chanson de Matin, für kleines Orchester, Op. 15, II. Partitur M. 2.50, Stimmen M. 3.—, Pianoforte Solo M. 1.50, Violine und Pianoforte M. 2.—, Cello und Pianoforte M. 2.—, Orgel M. 2.—.

Mazurka, Op. 10, I. Partitur M. 5.—, Stimmen M. 7.50, Pianoforte Solo M. 2.—, Violine und Pianoforte M. 2.—.

Sérénade mauresque, Op. 10, II. Partitur M. 5.—, Stimmen M. 7.—, Pianoforte Solo M. 2.—,

Kontraste (Die Gavotte A.D. 1700 und 1900), Op. 10, III. Partitur M. 5.—, Stimmen M. 8.—, Pianoforte Solo M. 2.—.

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung, sowie direkt von den Verlegern.

LONDON: NOVELLO AND COMPANY, LIMITED.

DIE MUSIK

Das Talent arbeitet, das Genie schafft.

Robert Schumann

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 20

Zweites Juliheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



BRIEFE MEYERBEERS AN GOTTFRIED WEBER

AUS DEN JAHREN 1811—1815, 1833 und 1837

Mitgeteilt von

Wilhelm Altmann-Friedenau/Berlin

In dem brieflichen Nachlaß [1]) des berühmten Theoretikers Gottfried **Weber**, des Herausgebers der Zeitschrift „Caecilia", der im Hauptamt Jurist war, befinden sich auch fünfzehn Briefe Meyerbeers aus den Jahren 1811—1815, 1833 und 1837. Erstere lassen deutlich erkennen, daß beide Männer nicht bloß miteinander innig befreundet waren, sondern sogar einen Bund mit noch anderen Persönlichkeiten geschlossen hatten, um sich gegenseitig zu unterstützen und sich namentlich in den angesehensten Zeitschriften zu loben. Diese Briefe gewähren einen ungemein anschaulichen Eindruck von dem literarisch-musikalischen Cliquenwesen der damaligen Zeit, das so ausgebildet war, wie man sich es heute gar nicht vorstellen kann. Eigentümlich berührt auch der schon mehr als burschikose Ton, den Meyerbeer (geb. 1791) gleich im ersten Brief gegen den zwölf Jahre älteren, damals schon ein angesehenes Richteramt in Mannheim bekleidenden Weber anschlägt; dieser war ihm damals an Ruf als Komponist entschieden überlegen; Webers umfangreicher „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst" erschien freilich erst [2]) in den Jahren 1817—1821. Auch die Ungeniertheit, mit der Meyerbeer seine Liebesabenteuer berichtet, ist auffallend. Bemerkenswert ist auch die Offenheit, mit der er Webers Schwächen hervorhebt.

Auch für die Biographie Meyerbeers und über seine literarischen Pläne erfahren wir Verschiedenes aus diesen Briefen, die übrigens auch manches für die Kulturgeschichte der damaligen Zeit interessante Detail enthalten, u. a. daran erinnern, wie teuer früher das Porto für Briefe und gar für Packete gewesen ist.

Unzweifelhaft ist Meyerbeer ein amüsanter und gewandter Brief-

[1]) Mir ist dieser Nachlaß von dem Enkel Webers, Herrn Ministerialrat Dr. A. **Weber** in Darmstadt, zur wissenschaftlichen Ausnutzung anvertraut worden. Er umfaßt die Jahre 1806—1837 und ist ziemlich umfangreich, doch bietet er nicht allzu große Ausbeute, da er im wesentlichen aus rein geschäftlichen Korrespondenzen besteht, da wertvolle Briefe von Weber seinerzeit in der „Caecilia" veröffentlicht worden sind und die besten Stücke schon vor Jahren herausgenommen sein müssen, so z. B. ein Brief Beethovens, die meisten Briefe Karl Maria v. Webers u. a.

[2]) Die dritte Auflage in vier Bänden ist in mehrere fremde Sprachen übersetzt worden.

schreiber gewesen; zu bedauern ist, daß er über seine ersten Pariser Eindrücke aus Zeitmangel Weber so wenig berichtet hat.

Unterzeichnet ist keiner der Briefe aus den Jahren 1811—1815 mit „Meyerbeer", manche haben gar keine Unterschrift, einige den Namen „Philodikaios" (= der Gerechtigkeitliebende), den er in jenem „Bunde" führte. Wenn über die Person des Briefschreibers auch nach No. I[1]) noch ein Zweifel sein könnte, so wird dieser durch No. VII völlig behoben. Die Statuten jenes „Bundes"[2]) sowie nähere Mitteilungen darüber finden sich übrigens in Gottfried Webers brieflichem Nachlaß nicht vor.

Man muß diese 10 Briefe im Zusammenhang lesen, sonst wird man manches nicht richtig auffassen oder überhaupt gar nicht verstehen, wenngleich ich durch Verweise auf den Zusammenhang genügend aufmerksam gemacht zu haben glaube.

Der Brief aus dem Jahre 1833 (No. XI) ist ein beredtes Zeugnis von der treuen Freundschaft Meyerbeers zu Gottfried Weber, den er auch als Komponisten sehr schätzte.

Wie die Briefe von 1811—1815, so bilden auch die drei vom Jahre 1837 eine Gruppe für sich. Sie betreffen vor allem Webers Wahl zum Mitgliede der Akademieen zu Berlin und Paris; der Brief No. XIII enthält wichtige Äußerungen Meyerbeers über seine „Hugenotten". Beachtenswert ist auch, was Meyerbeer darin über Zeitschriften, besonders musikalische, über die Lage der geistig Produzierenden, über die Zustände der Kritik und über sein Verhalten gegen Angriffe der Kritik sagt. Der letzte Brief gibt uns Kenntnis von einem schweren Augenleiden Meyerbeers.

Es erübrigt noch, die Frage zu beantworten, weshalb die Korrespondenz zwischen Meyerbeer und Gottfried Weber in den Jahren 1816—1832, 1834—1836 geruht hat. Irgendeine Differenz ist zwischen ihnen nicht vorgefallen; der Hauptgrund war Meyerbeers von ihm oft betonte Schreibfaulheit, die im Jahre 1817 von seinem Vater und Bruder Weber gegenüber als Entschuldigung angeführt wird; auch mag der Umstand, daß Meyerbeer meist außerhalb Deutschlands, teils in Italien teils in Paris, lebte, auf

---

[1]) Wie aus dem Schluß von No. I sich ergibt, muß übrigens unserer No. I mindestens ein Brief Meyerbeers voraufgegangen sein, der in dem mir zugänglichen Material nicht enthalten ist.

[2]) Die Existenz dieses Bundes wird dadurch nicht widerlegt, daß Gottfried Weber bei der Herausgabe einiger an ihn gerichteter Briefe Karl Maria von Webers (Caecilia, VII, 21) sagt: „Die in diesen Briefen überall vorkommende Benennung Bruder bezieht sich weder auf eine wirklich verwandtschaftliche noch auf eine etwa freimaurerische oder sonstige Ordensbrüderschaft . . ., sondern lediglich auf die unter beiden Korrespondenten von der ersten Zeit ihrer Bekanntschaft an (1810) angenommene Weise, sich als Brüder zu betrachten."




seine Korrespondenz mit dem Jugendfreunde schädlich eingewirkt haben. Möglicherweise sind auch Briefe nur nicht mehr auf uns gekommen.

Konzepte der Briefe Webers an Meyerbeer habe ich nicht gefunden.

I.

Hessen-Darmstadt, d. 22. Mai 1811.

Lieber Bruder!

Wer denn der Herr Henning[1]) ist, frägst Du mich? Ein recht braver Komponist und ein sehr braver Violonist, der sogar schon einmal das Glück hatte, mit dem großen Manne[2]) ein Doppel-Konzert für Violin und Pianoforte zusammen zu komponieren.[3]) Ich will dem Jungen ein Konzert im nächsten Herbst ausstatten, daß sich ganz Berlin wundern soll, und Du Hund es Dir zur großen Ehre rechnen, daß Deine Werke in einem solchen Konzerte aufgeführt werden. Ich werde ihm zu diesem Ende senden 1. eine neue Symphonia aus Es-dur von mir[3]), 2. Voglers[4]) Trichordium (das man noch nie in Berlin gehört hat), 3. muß Weberl[5]) dazu seine türkische Ouvertüre aus „Abu Hassan" geben, 4. das Dir bereits oben genannte Doppel-Konzert von mir und Henning, welches er mit einem Eleven von mir exekutieren wird, und 5. endlich Dein „Deucalion"[6]), weßhalb ich an Iffland[7]) expreß schreiben werde, damit er die Deklamation übernimmt, und welches alsdann mit einem Orchester und Chor von 60 Personen unter des trefflichen Kapellmeister Webers[8]) Leitung aufgeführt werden soll. Rechne dazu noch einige Konzerte und Arien der ersten Virtuosen und Sänger. Ich gebe Dir mein Wort: noch ehe die Kasse geöffnet wird, müssen sich die Menschen schadweise zu Tode drücken. Für die nach dem Konzerte zu exekutierenden Posauneustöße[9]) werde ich sorgen.

Ich bin der Meinung, daß Du die Musik vorher nicht in Mannheim aufführst, doch überlege Dir das. Ich rechne indeß zwischen hier in 14 Tagen auf Deine bestimmte Erklärung, ob Du mir das Werk bis zum Herbste liefern wirst oder nicht; in letzterm Fall wäre es Dein großer Schade, weil ich über 2 Jahren gewiß nicht mehr in Deutschland bin und alsdann nicht mehr so tätig für Dich wirken kann.

Vom Weberl habe ich 2 Briefe nebst 3 Exemplaren seines „Momento capriccioso"[10]) erhalten. Wahrscheinlich sollen zwei davon für Dich sein. Ich sende sie

[1]) Karl W. Henning, der 1836 Musikdirektor, 1840 Kapellmeister an dem Berliner Opernhaus wurde, in welcher Stellung er bis 1. April 1848 wirkte.

[2]) „Der große Mann" ist, wie sich später ergibt, Meyerbeer selbst.

[3]) Ungedruckt.

[4]) Abt Georg Joseph Vogler, geb. 1749 zu Würzburg, † 6. Mai 1814 in Darmstadt, wo er 1807 als Hofkapellmeister und besonders als Lehrer wirkte. Das Trichordium und Trias Harmonica oder Lob der Harmonie vom Prof. Meißner, nach J. J. Rousseau's Melodie zu drei Tönen komponiert, erschien 1799 bei André in Offenbach.

[5]) Damit ist natürlich der Mitschüler Meyerbeers bei Vogler, Karl Maria v. Weber, gemeint. „Abu Hassan" (Einakter) wurde 1811 zuerst in München aufgeführt.

[6]) Ungedruckt.

[7]) Der gefeierte Schauspieler und Dichter, bis zu seinem Tode am 22. September 1814 Direktor des Berliner National-Theaters (Königlichen Schauspielhauses).

[8]) Bernhard Anselm Weber, geb. 1766 zu Mannheim, seit 1792 Musikdirektor in Königlich preußischen Diensten, starb als Königlicher Kapellmeister am 23. März 1821.

[9]) d. h. gute Kritiken in den Zeitungen.

[10]) Karl Maria v. Webers op. 12 für Klavier.

Dir deshalb mit der nächsten fahrenden Post nebst seinen Briefen an mich. Zu gleicher Zeit werde ich alsdann eine kleine ‚Cantate' von mir beilegen, welche ich vorige Woche auf das Geburtsfest meines Vaters komponiert habe. (Nota bene in 3½ Tagen.) Ich kann mich nun einmal über meine Sachen nicht freuen, bis ich weiß, ob sie Dir, verfluchter Seehund, gefallen oder nicht.

Wie mein Oratorium[1]) gefallen hat, frägst Du mich? Der Erfolg davon hat meine allerkühnsten Erwartungen übertroffen. Schon in den Proben machte diese Musik ein solches Aufsehen, daß die Musikliebhaber haufenweise herzuliefen. Die Aufführung entsprach dem Succeß, den die Komponisten ihr schon in den Proben vorausgesagt hatten. Freunde und Feinde, Fremde und Bekannte waren von gleichem Enthusiasmus ergriffen. Den Morgen nach der Aufführung schrieben mehrere berühmte Komponisten und Dichter (worunter sich sogar meine erklärte[n] Gegner befanden) die schmeichelhaftesten Billete und Briefe an mich; unzählige Gedichte wurden auf mich und sogar auch auf Schreiber[2]) gemacht (ich lege Dir ein paar von diesen dummen Dingern in Abschrift mit bei, ein paar andere findest Du in der mitkommenden Zeitung); auch die Recensionen in den beiden[3]) Berliner Zeitungen, die ich Dir mitsende, wirst Du schmeichelhaft genug finden, welches um so mehr zu verwundern ist, da sie beide von Feinden von mir verfaßt sind, und die eine sogar (welche ich angestrichen habe) meinen berüchtigten Gegner Rellstab[4]) zum Autor hat, der einige Monate vorher so heißend über mich abgeurteilt[5]) hat. Welche Demütigung für diesen Elenden, so fast wider seinen Willen mich loben zu müssen!

Die Aufführung war vortrefflich von seiten der Instrumente sowohl als auch des Chors. Die Schmalz,[6]) Gern[7]) und Eunike[8]) sangen herrlich, besonders letzterer. Als man ihm in der Probe zurief, er hätte seine Arie wie ein Engel gesungen, antwortete er darauf: „Aber die Musik dazu kömmt auch vom Himmel." (Na, Du Seehund, verzieh nur nicht so malizieuse die Lippen, indem Du dieses liest.)

Es sind mir auch schon seit der Zeit 7 Opernsujets angeboten worden; kurzum das Publikum ist toll und voll von der Musik.

Ich bin es überzeugt, daß Du nicht glaubst, es geschehe aus miserabler Eitelkeit, daß ich Dir alle diese Details mitteile; denn wer weiß wohl mehr als wir, von wie vielen elenden Zufällen das Gelingen oder Mißfallen eines Werkes abhängt, und welche unrichtige und schiefe Ansichten meistenteils das Urteil des Publikums leiten, wie wenig man sich also auf das Reussieren eines Werks zugute tuen darf. Allein in den Verhältnissen, wo wir stehen, halte ich es sogar für Schuldigkeit, Dir aufs allergenaueste zu referieren, und habe das auch ebenso treulich getan, als mein

---

[1]) Meyerbeers Oratorium „Gott und die Natur" wurde am 8. Mai 1811 in Berlin erstmalig aufgeführt; vgl. Hermann Mendel, Giacomo Meyerbeer (1868) S. 14ff.

[2]) A. v. Schreiber (nicht Scheile), Professor in Heidelberg, hatte den Text gedichtet; er hat auch für Meyerbeer den Operntext „Jephthas Tochter" geliefert.

[3]) Der sogen. Spenerschen und der Vossischen.

[4]) Joh. Karl Friedrich Rellstab (1759—1813), der berühmte Kritiker der Vossischen Zeitung.

[5]) Nämlich als am 17. März 1811 der „98. Psalm" in Meyerbeers Komposition in der Berliner Singakademie aufgeführt worden war.

[6]) Auguste Schmalz, geb. 1771, von 1810—1817 Stern an der Berliner Oper.

[7]) Georg Gern, von 1801—1830 Bassist der Berliner Oper.

[8]) Friedrich Eunike, berühmter Tenorist der Berliner Oper (1797 bis ca. 1817).

„Psalm“ nicht[1]) gefiel. Doch genug davon. So wie die Sachen jetzt stehen, kannst Du mit Überzeugung 8 bis 10 pompöse Zeilen ins „Badische Magazin“ von der Musik einrücken[2]), um die Mannheimer darauf begierig zu machen; denn da die Musik jetzt gewiß gestochen wird, so gehört es unter meinen Hauptwünschen[!], sie [noch] einmal zu hören, um mich von unzähligen Sachen, über die ich noch schwanke, zu überzeugen.

Im Fall Du es irgend möglich machen kannst und Dich vielleicht das Ausschreiben genieren sollte, so will ich das wohl besorgen, denn ich habe hier einen exzellenten Kopisten. Allein es müßte bald sein, spätestens in 4 Wochen, denn erstens verreise ich bald und zweitens kann auch mein Verleger nicht mehr sehr lange warten.

Ich habe nun mit Dir über meinen Lieblingswunsch ganz frei gesprochen; sage Du mir nun ebenso frei, ob nicht vielleicht Hindernisse und Verhältnisse Dich verhindern, ihn zu erfüllen. Im Falle Du es aber mit Besiegung einiger Schwierigkeiten aufführen könntest, so fürchte nur nicht, daß ich Dir alsdann immerwährend mit meinen Musiken über den Hals laufen werde. Im Gegenteile; sogar will ich Dir zu mehrerer Sicherheit das schriftliche Versprechen geben, nie wieder einen Fuß in Mannheim zu setzen.

Ich habe vor kurzer Zeit wieder ein neues Blatt gesehen: „Süddeutsche Miszellen für Leben, Litteratur und Kunst“. Es kömmt in Karlsruh heraus und hat, wie man sagt, einen Herrn Rehfuß zum Redakteur. Warum ist dieses Blatt noch nicht unser? Karlsruh liegt in Deinem Departement; schreibe hin oder laß den Unknown[3]), das geliebte Beest, schreiben; dieser Bruder tut gar nichts für den Bund.

Ad vocem schreiben und rezensieren. Du wirst aus den Berliner Zeitungen ersehen, daß diese Menschen nicht einmal vernünftig loben können. Das „Chor der Elemente“[4]) berühren sie gar nicht, und ich wette darauf, sie können nicht einmal dessen Konzeption entziffern. Ebenso geschah es mit dem Choral No. 10. Wie wäre es daher, wenn Du Dir aus Deinem trefflichen gediegenen Brief an mich über diesen Gegenstand zwei Auszüge machtest, einen kleinen und einen großen. Den erstern könntest Du nach dem „Morgenblatte“ senden, den zweiten aber (da Du mit der „Musikalischen Zeitung“[5]) brouilliert bist) an Weberl, damit er denselben unter seinem Namen an Härtel schickte. (Ich schicke Dir zu diesem Ende heute Deinen Brief wieder zurück.) Du müßtest aber die Gefälligkeit haben, Dich gleich an diesem [!] Auszuge zu machen, damit Dir die Berliner Rezensenten nicht zuvorkommen. Was die Rezension des übrigen Teils des Konzerts enthält, so kannst Du Dich ja ganz an die Berliner Zeitungen halten, welche ich übrigens übermorgen schon zurückerwarte, weil ich sie höchst nötig brauche. Hörst Du? Du kannst sie Dir aber auf meine Kosten abschreiben lassen, denn sie müssen ja ohnedem ad acta[6]) kommen. Ich hoffe übrigens nicht, daß Du der Journalisten halber Anstand nehmen wirst, ein

---

[1]) Vgl. S. 74, A. 5.

[2]) Gerade acht Zeilen hat Weber darüber in der „Eleganten Zeitung“ S. 911 geschrieben. Diese Zeitschrift erschien in Mannheim bei Kaufmann.

[3]) Wer dies ist, konnte ich nicht feststellen.

[4]) Karl Maria v. Weber nennt in seiner Besprechung des Meyerbeerschen Oratoriums den Chor der vier Elemente ein „echt kontrapunktisches Meisterstück“.

[5]) Die „Allgemeine musikalische Zeitung“ erschien im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig unter der Redaktion von Joh. Friedr. Rochlitz (1769—1842) von 1798—1818; sie ist dann 1848 eingegangen.

[6]) Für das Bundesarchiv?

in Berlin gegebenes Werk zu rezensieren, weil Du in Mannheim bist. Du kannst ja dort Deine Korrespondenten haben oder selbst auf kurze Zeit da gewesen sein.

Was macht denn der Bruder Rock?[1]) Warum ist er noch nicht in Tätigkeit? Laß ihn an Castelli[2]) in Wien schreiben (qua Reisender), den Personalbestand der Mannheimer Bühne einsenden (das empfiehlt), über den Verfall der Kirchenmusik klagen und dabei Deiner „Messen" rühmlichst erwähnen. Auch etwas über Berlin kann er sagen: die „Vestalin" von Spontini und „Deodata" vom Kapellmeister Weber[3]) kann er excentrisch loben, denn sie sind Lieblingsstücke des dortigen Publikums, das erste[4]) wegen seiner genialischen Vermischung des italienischen und französischen Genres, indem sie einen göttlichen Gesang mit braver Deklamation und kunstreichen Behandlung des Orchesters vereinet (letzteres nur etwas zu chargiert); das zweite wegen seiner energischen Accente halber, auch wegen der kraftvollen Deklamation und des echt dramatischen Geist[s], der sich in allen Chören ausspricht. Der „Taucher" von Reichardt[5]) hat nicht gefallen; den muß er etwas bedauern, da Reichardt ein verdienstvoller Mann ist. Auch etwas von Webers[6]) Concert spirituel kann er sagen und dabei meines Oratoriums[7]) erwähnen, wozu Du ihm die nötige Anleitung geben kannst.

Ein Konzert in Darmstadt zu geben, halte ich für jetzt fast unmöglich, allein es wird mir doch lieb sein, Herrn Tollmann[8]) kennen zu lernen; empfiehl ihn mir also.

„Samori"[9]) wird vor 3 bis 4 Wochen nicht gegeben werden.

Die „Hymnen"[10]) sind noch nicht mein.

Dusch[11]) danke ich tausendmal für sein Gedicht. Nächstens werde ich ausführlicher darüber schreiben, denn für heute muß ich schließen.

Dein treuer Bruder Philodikaios.

Ich brauche meinen Hut notwendig. Um Gottes willen, so mache doch, daß ich ihn bekomme.

II.

Frankfurt a. M., den 21. Februar 1813.

Bruder.

Wundere Dich nur nicht gar zu sehr, daß ich Dir heute auf Velin-Papier schreibe. Sieh den Bogen recht an, so wirst Du finden, daß er zu befleckt ist, als daß ich an einen andern ehrlichen Menschen darauf schreiben könnte. Meine Pässe sind nun ganz in

---

[1]) Wohl kein Musiker.

[2]) Ignaz Franz Castelli, der bekannte Dichter und Musiker, Herausgeber des „Allgemeinen musikalischen Anzeigers" (Wien bei Haslinger).

[3]) Vgl. S. 73, A. 8.

[4]) Von hier ab wörtlich bis „Chören ausspricht" in der „Eleganten Zeitung" S. 911 von Weber als Berliner Korrespondenz abgedruckt.

[5]) Joh. Friedrich Reichardts (1752—1814) Oper „Der Taucher".

[6]) Vgl. S. 73, A. 8.

[7]) „Gott und die Natur". Vgl. oben S. 74.

[8]) Joh. Tollmann, 1775—1829, Violinvirtuos, seit 1805 Musikdirektor in Basel.

[9]) Die Oper „Samori" von Abt Vogler wurde am 30. Juni 1811 erstmalig in Darmstadt gegeben; vgl. „Badisches Magazin" 1811, S. 440.

[10]) Wohl die am 30. Juli erstmalig aufgeführten Hymnen des Abt Vogler; vgl. ib. 524; vielleicht auch die sieben geistlichen Gesänge (Klopstock) Meyerbeers, die bei C. F. Peters in Leipzig erschienen sind.

[11]) Dusch (Philokalos im Bunde genannt) wurde später Geheimer Legationsrat in Karlsruhe.

Richtigkeit, allein die verfluchten Briefe aus Mainz sind noch nicht angekommen; ich habe daher gestern meinen Bedienten selbst dorthin geschickt und kann also nun erst morgen früh abreisen. Wären wir beide nicht so ekistant dumm, so hätten wir das von Mannheim aus getan, und ich hätte einen Tag länger in Deiner Gesellschaft verlebt.

Dank übrigens, Bruder, herzlichen Dank für alles Liebe und Freundliche, was Du mir während meines Aufenthalts in Mannheim erzeigt hast. So ein 14tägiges geistiges Reiben an einem Kerl wie Du gibt neue Lust zum Versuchen, neue Kraft zum Streben. Ich hoffe, es geht Dir ebenso.

Ich habe mich halb zu Tode auf der Post nach Briefen von Dir gefragt, aber es sind keine da. Wo bleibt der Brief an Mälzel[1]) von Dusch[2]) und der von Walter[3]) an Ignaz Walter[4]) in Regensburg? Dummer Kerl! mit dem letztern mußt Du Dich besonders eilen und ihn nach Regensburg poste restante adressieren, denn in Wien hilft er mir natürlich nichts mehr.

Anbei der Brief an den Großherzog[5]), nach Vorschrift damit zu verfahren. Ich bitte Dich übrigens recht inständig um alle mögliche Vorsicht und Schnelligkeit. Laß Dir doch ja von Hoffmann[6]) antworten, daß er wirklich abgegeben worden ist. Ebenfalls lege ich den Karol[7]) an Dein treues Bruderherz.

A propos. Ich habe Voglern[8]) (aus Gründen) geschrieben, daß ich in Mannheim unpäßlich war; ich sage Dir das, damit Du es geschickter Weise als etwas Zufälliges in Deinem nächsten Brief an ihn einfließen läßt. Den beifolgenden Brief an Schwarz[9]) gib gefälligst sobald als möglich auf die Post. Ich habe Ursachen, warum er von Mannheim aus abgegeben werden soll.

Und nun, Bruder, kommt eine Phrase, die Du künftig in allen meinen Briefen finden wirst: treibe Rütger[10]) zum Fleiß.

Und nun lebe wohl. Deiner ganzen werten Familie, der [!] Fräulein von Härtling und Herrn von Weiler viele Empfehlungen von mir als Epilog zu meinem Abschiede; ditto an den Karolsmacher.[11])

Gail[12]) und Hedler[13]) lassen Dir sagen, daß, wenn Du Cherubinis[14]) „Trauergesang“ von Paris aus haben wolltest, solltest Du es ihnen schreiben, und den 15. Tag nach Ankunft Deines Briefes würden sie es [!] Dir schon überliefern. Courage[15]) grüßt. Dein treuer Bruder

Der arglose Reisende.

Da es schon zu spät ist, diesen Brief auf die Post zu geben, so nehme ich ihn nach Würzburg mit.

---

[1]) Johann Nepomuk Mälzel, der bekannte Mechaniker (1772—1838), der Erfinder des Panharmoniums und des Metronoms (1816).

[2]) Vgl. S. 76, A. 11. [3]) Wohl kein Musiker.

[4]) Ignaz Walter, Tenorist, Singspieldichter und Theaterdichter (1759—1822).

[5]) Ludwig I. (X), Großherzog von Hessen (—1830); vgl. Brief III.

[6]) Wohl ein höherer Beamter. [7]) Wer ist dies?

[8]) Vgl. S. 73, A. 4. [9]) Wohl kein Musiker.

[10]) Wie sich aus dem Folgenden ergibt, offenbar ein Rechtsanwalt, der für Meyerbeer einen Prozeß führte. [11]) Identisch mit Karol? (oben A. 7).

[12]) Wohl Sophie Gail, geb. Garre, die 1819 † talentvolle Pariser Komponistin, vielleicht auch deren Mann Professor Jean Baptiste Gail.

[13]) Wer ist dies?

[14]) Wohl das „Requiem“ in c-moll, vielleicht auch „Chant sur la mort de Joseph Haydn“. [15]) Wer ist dies?

III.

Würzburg, den 23. Februar 1813.

Bruder!

Ich war bei Fröhlich[1]); aufgenommen habe ich ihn nicht, denn ich reise heute schon fort, und so kurz übers Knie zu brechen, ist die Sache natürlich nicht; doch kannst Du Dir denken, daß mein Aufenthalt nicht ganz fruchtlos war. Ich habe die Verabredung getroffen, daß wir uns gegenseitig beide von jeder Aufführung oder Erscheinung unserer Sachen Nachricht geben wollten, und daß dann der andere darüber schreiben sollte. So ist denn doch ein Schritt geschehen; sehe ich dann, daß der Kerl eingreift und wirklich arbeitet, so schlage ich ihm das Bewußte für Dich, sich und mich vor. Ich habe ihm proponiert, ihn dem Glöggl[2]) in Linz und der „Musikalischen Zeitung" in Wien als Mitarbeiter vorzuschlagen, und er hat es dankbar aufgenommen. (Ich habe dies aus der Ursache getan, damit er, wenn wir ihn einmal in Tätigkeit setzen, debouchés hat.) Er hat mich gebeten, ihm zu erlauben in der „Würzburger Zeitung" einen Artikel über „Jephta" einrücken zu lassen, welches ich angenommen habe. Ich schreibe Dir dieses, damit Du gelegentlich, wenn Du aufs Museum[3]) gehest, in die „Würzburger Zeitung" guckst, um zu sehen, ob er Wort hält oder nur Windkomplimente macht.

Was Dich betrifft, so antwortete er mir auf meine Frage sein Stillschweigen betreffend, daß ihn die Bescheidenheit verhindert habe, Deine Anfrage zu beantworten. Er sei nämlich wirklich der Verfasser mehrerer Anzeigen über Dich. Doch fügte er hinzu, daß er noch lange nicht so viel über Dich geschrieben habe, als es ihn die große Achtung, die er für Dich empfände, seitdem er Deine praktischen Werke kenne, wünschen lasse, und daß er jede Gelegenheit mit Freude ergreifen würde, öffentlich über Dich und Deine Sachen zu sprechen. Ich habe ihm versprochen über sein Institut[4]) einen Aufsatz zu machen. Apropos. Er wird vielleicht diesen Frühling „Gott und die Natur" aufführen. Ich habe ihm gesagt, daß Du Dich gewiß nicht weigern würdest, ihm Partitur und Stimmen alsdann zu leihen.

Den Brief an [den] Großherzog[5]) bringt Dir das [i] Postwagen.

Adieu.

---

[1]) Joseph Fröhlich, 1780—1862, Universitätsmusikdirektor und a. o. Professor in Würzburg, auch als Komponist tätig, ein sehr verdienter Musiklehrer. Die „Musik" brachte sein Bild Jahrgang 3, Heft 19.

[2]) Franz Xaver Glöggl 1764—1839, Theaterkapellmeister, Musikalienhändler und Verleger verschiedener Musikzeitschriften.

[3]) Gesellige Vereinigung mit Lesezimmer.

[4]) Über dieses Institut, aus dem sich die „Königliche Musikschule in Würzburg" entwickelt hat, schreibt Fröhlich am 24. Februar 1813 an Weber, nachdem er u. a. auch Meyerbeers Besuch erwähnt hat: „Überzeugt, daß ohne die Beförderung der ästhetischen Bildung keine Erhebung des Geistes bei dem Volke möglich sei und daß Musik die auf das Volk wirksamste und in jeder Hinsicht für dasselbe passendste Kunst sei, hatte ich schon längst den Gedanken, zur Emporbringung der Kunst, vorzüglich der musikalischen alles Mögliche anzuwenden. Ich brachte es in mehreren Jahren durch viele Mühe dahin, daß meine musikalische Anstalt gegründet wurde. Allein zuerst hatte sie die allgemeine Tendenz nicht, und nur nach und nach brachte ich es dahin, daß sie zu einer allgemeinen Bildungsschule für unser ganzes Land, zu einem eigentlichen, musikalischen Konservatorium erhoben wurde. Eine wichtige Klasse in der Anstalt sind die Kandidaten des Schullehrerseminars, welche in dieser den Unterricht in allen Teilen der Musik erhalten."   [5]) Vgl. oben S. 77, A. 5.

IV.

Neustadt an der Aisch, den 25. Februar 1813.

Bruder!

Der Teufel hat den Postwagen in Würzburg geritten, daß er erst in 2 Tagen abgeht; ich wollte ihn erst nach Nürnberg mitnehmen*); allein besseres kommt über Nacht, und da es mir gar pressant mit diesem Briefe[1]) (Avis für Dich!) ist, so schicke ich ihn Dir von hier aus mit der Briefpost. Du mußt so gütig sein, diesen Brief auf die Partitur[2]) zu legen. Es versteht sich von selbst, daß das Ganze eingepackt wird, und auf das Packet machst Du dieselbe Adresse, wie ich sie auf den Brief machte. Um das Packet aber mache noch einen Umschlag, worauf Du Hoffmanns[3]) Adresse setzst, damit der Großherzog nicht das Mannheimer Postzeichen sieht, weil ich den Brief von München datiert habe. Übrigens besorge alles bald und recht schön, wie wir es verabredet haben, so wird Dir meine Gnade niemals ermangeln. Ich weiß auch, Du nimmst mir dieses nicht übel.

Philodikaios.

Ich numerire jetzt meine Briefe an Dich. Dieses erleichtert die Beantwortung. Thue Du es auch.

*) Anmerkung Meyerbeers: Wen? den Postwagen? Nein, den Brief.

V.

Nürnberg, d. 26. Februar 1813.

Bruder!

Ich will Dir Gelegenheit verschaffen, Deinen neuen Guitarrenliedern ein neues Relief zu geben. Schicke ein Exemplar derselben an Madame Fanny Königswerth in Fürth bei Nürnberg. Diese jüngste der Grazien ist eben so gütig, mir in den Brief hineinzugucken, und ich darf daher ihrer Bescheidenheit nicht die Notzucht antun, in das Detail der Liebenswürdigkeiten derjenigen einzugehen, die Dir das unverdiente Glück erzeigen wird, Deine Lieder zu singen. Schicke daher bald, ernstlich, Bruder, unter der obgedachten Adresse.

Seriosamente e un angelo la piccola et tu mi fara il piacere di mandergli ben presto un esemplario. Te le paghero.

VI.

Regensburg, den 2. März 1813.

Bruder!

Ich habe Deinen Brief vom 24ten erhalten und mich herzlich damit gefreut. Laut Vorschrift habe ich mich [!] sogleich von meinen rauhen Ideen ein Lidel blasen lassen, und so wäre der Wechselgesang fertig. Ja, Wechselgesang, und nicht Duett, wie Du schreibst, denn da uns unsere Ideen nicht in ein und demselben Moment ein Lidel geblasen haben, so gehört dies Blasen auch nicht in die Klasse des Duetts, sondern nur in die des Wechselgesangs. O Gott, o Gott, wirst Du denn nie lernen, Dich in scientifischen Sachen präcis auszudrücken?

Daß Du den „Abel“[4]) verlassen hast, um am „Requiem“[5]) nichts zu machen, Bruder, das scheint mir nicht gescheut. Wäre ich wie Du, ich ginge wieder daran.

[1]) An den Großherzog von Hessen; vgl. S. 77, A. 5.

[2]) Des Oratoriums „Jephtha“.

[3]) Vgl. S. 77 A. 6.

[4]) Ungedrucktes, wohl auch unvollendetes Oratorium.

[5]) Requiem den Manen der Sieger bei Leipzig (erschien bei André in Offenbach).

A propos; ich will Dir eine vorläufige Adresse nach Wien geben; an etc. per Adresse des Herrn Banquier Moriz Königswärther in Wien. Unter der Adresse kannst Du mir auch gleich einen Wechsel schicken, im Fall ich meinen Proceß gewinne. Ich bitte Dich, dummes Brüderchen, (denk' Dir dabei ifflandischen Dialekt), treibe Rütger.[1] Ich werde (ganz ernsthaft gesprochen) bald Geld gebrauchen und wahrscheinlich vor einigen Monaten keines von zu Hause beziehen können, denn man spricht, daß der Postenlauf jetzt ganz gehemmt sei.

A propos, hast Du meine 3 Briefe vom 23., 25. u. 26. bekommen? Der vom 25. ist mir der wichtigste, denn er enthielt den Brief an den Großherzog. Ich habe über alle Scheine genommen; schreibe, ob Du sie erhalten hast. Überhaupt, Kerl, hoffe ich in Wien bald Briefe zu bekommen von Dir, da Du jetzt Adresse hast.

Morgen früh gehe ich mit dem Postschiffe ab. Heute [über] 8 Tage werde ich wohl da sein. Ich habe mich hier des Postschiffes halber 2½ Tage aufhalten müssen. Man erzeigt mir viele Höflichkeiten. Was mir Spaß macht, das ist, daß (obgleich die Zeitungen sich gewiß nicht überschrieen haben) demohnerachtet jeder, den ich auf der ganzen Route hieher sprach, von „Jephthas" Erscheinung wußte, und darunter waren viele Kaufleute und sonstige Geschäftsmänner, die sich also nicht eben ängstlich sonst um neue Erscheinungen in der Kunst zu bekümmern pflegen.

Adieu, Bruder, hier hast Du einen Brief (verlangtermaßen), den Du, ohne ein Schelm zu sein, gewiß nicht für ein rhetorisches Meisterwerk ausgeben kannst.

Philodikaios.

VII.

Linz, den 10. März 1813.

Bruder!

Meinen letzten Brief von Regensburg wirst Du erhalten haben. Ich hielt mich einen Tag dort länger auf, als ich anfangs wollte, denn ich hatte auf der Redoute ein himmlisches Abenteuer angeknüpft. Item, es nahm den Tag darauf sein befriedigendes Ende, und 24 Stunden nach dem actus reiste ich ab. Da die Teurung fürchterlich ist, so setzte ich mich zur Ersparung der Unkosten mit meinem Bedienten auf das Postschiff und flutete die Donau ganz flott hinunter. Meine Reisegefährten sind zwei Kaufleute, der eine aus Neuchatel, der andere aus Straßbourg. Der jüngere, sobald er hörte, daß ich Musikant sei, pries mir sogleich die „Donaunymphe"[2] als seine Favoritpiece, der ältere aber beklagte sich bitterlich, daß Vänhall[3], der ihm (wie er sich ausdrückte) manche kostbare Stunde gewährt habe, so in Verfall komme. Beide Kerls waren zu meinem Unglück Dilettanten, der eine hatte sogar einmal in einem Picknick die zweite Violine bei einem Pleielschen[4]) Quatuor gegeigt, und überfluteten mich nun mit musikalischem Unflat. Um mich zu retten, muß ich nun den ganzen Tag Mariage mit den Kerls spielen. Denke Dir mich, der bisher keine Karte kannte, Mariage mit zwei Eseln spielen. Das Gesicht, das ich dabei mache, denke ich mir, muß einem die Frage im [!] Munde legen: à quoi pensez vous, quand vous ne pensez à rien?

---

[1]) Vgl. S. 77, A. 10.

[2]) Gemeint ist wohl Ferd. Kauers „Donauweibchen" (1796), das 1803 eine Fortsetzung „Die Nymphe der Donau" erhielt.

[3]) Joh. Bapt. Wanhal (van Hal), geb. 1739, † 26. Aug. 1813 in Wien, schrieb sehr viele Symphonieen, Streichquartette, Violinduette.

[4]) Ignaz Pleyel, 1757—1831, ein Schüler Haydns, ein sehr fruchtbarer Komponist, später Begründer eines Verlags und einer Pianofortefabrik in Paris.



Die Fahrt ging sehr schnell, allein im ersten östreichischen Flecken Aschack überfiel uns ein schrecklicher Sturm, und wir mußten 3 Tage — sage drei — still liegen. Aus lauter Langeweile verführte ich eine Kaufmannstochter, eine Feldwebels-Witwe und die Wirtin meines Gasthofes, oder vielmehr sie verführten mich, denn ich habe nirgends Pucellage gefunden, obgleich ich sie bei der erstern stark vermutete; demohnerachtet waren alle 3 liebe Geschöpfe.

Während dieser Quarantäne ließ ich mir auch Deine „Abels"-Ouvertüre[1]) oft im Kopf hin und hergeben und instrumentierte sie (im Kopf versteht sich) mit wütendem Effekt. Dabei muß ich Dir sagen, ist es mir bestimmt klar geworden, daß das erste [Notenbeispiel] etc. ungeheuer piano sein muß. Dieses kann auf zweierlei Weise geschehen: entweder Du erfindest noch Sordinen für Flöten (für Klarinetten und Hörner sind sie schon erfunden) und läßt die ganze Stelle con sordini exekutiaren, oder Flöten, Clarinetten, Cor entfernen sich bei den letzten Momenten des Allegros und blasen das Andante aus einem ziemlich entfernten Nebenzimmer. Mache es, wie Du es willst, allein das E dur muß ungeheuer piano anfangen; das will ich, io el rey.

Heute früh endlich legte sich der Sturm, und um ¼5 Uhr früh fuhren wir ab und vor einer Stunde kamen wir hier in Linz an. Wie ich aus dem Schiff steige, packt mich ein junger Mensch und frägt mich, ob ich Meyerbeer sei. Auf meine Bejabung ladet er mich von Seiten des Kapellmeisters Glöggl[2]) ein, sogleich zu ihm zu kommen. Ich gehe hin u., wie ich die Tür öffne, tritt mir entgegen — Vogler; Bruder, ich dachte, der Schlag träfe mich! ich weinte vor Freuden, küßte ihm die Hand, den Mund. Wahrhaftig, ich liebe doch den alten Papa mehr, als ich es weiß! er ist auf der Reise nach Wien und hatte in den Münchner Zeitungen meine Reise nach Wien gelesen; woher die Kerle das wissen, mag der Teufel wissen. Er war auch ganz fidel, umarmte mich und gratulierte mir vor der zahlreichen Gesellschaft, indem er mir die Nachricht mitteilte, daß mich der Großherzog von Hessen zu seinem Hof- u. Kammerkompositeur ernannt habe. (Meine Verpflichtung, wie er mir privatim sagte, ist weiter keine, als von jeder größeren Komposition, die ich vollendete, dem Großherzog ein Exemplar zu schicken, wofür ich jedesmal aparte honoriert werde). Du kannst Dir denken, wie frappiert ich war, da ich von der Geschichte kein Wort ahnte. Der Großherzog, der mich in Paris glaubte, hat mir mein Patent mit einem eigenhändigen Briefe dorthin geschickt. Betrachte übrigens diese Erzählung noch als eine Konfidenz, denn bis ich dem Großherzog schriftlich gedankt und mein Patent von Paris zurückbekommen habe, darf dieses des Anstandes halber nicht öffentlich bekannt werden, wie mir Vogler sagte. Dann aber auch Du kannst Dir denken, wie viel mir unter den jetzigen Umständen daran liegt, bestimmt zu wissen, ob der Großherzog meine Partitur und Brief von Dir erhalten hat. Den letzteren schickte ich Dir von Neustadt an der Aisch (anbei auch den Schein). Melde mir sein Erhalten und Deine Expedition gefälligst bald nach Wien. Adieu, in einer Viertelstunde gehe ich wieder auf mein Schiff nach Wien.

---

[1]) Vgl. S. 79, A. 4.

[2]) Vgl. S. 78, A. 2.

VIII.

Wien[1]), d. 28. März 1813.

Bruder!

Deinem Wunsche gemäß sende ich Dir hier einige Opernbücher zum Komponieren. Daß die Sujets gut sind, kann ihnen gewiß kein Mensch vorwerfen, demohnerachtet aber enthalten sie treffliche musikalische Situationen, passen also excellent für Deinen Gebrauch. Ich habe Dir von mehreren Genres gekauft, damit Du für jede Laune einen Sündenbock hast. Verbrauche es mit Gesundheit und Nutzen und schreibe mir gleich, wenn Du dieses Vierteldutzend verbraucht hast, damit ich wieder welche einkaufe.

Fragen.

1. Warum schreibst Du mir nicht? ich habe Dir ja schon von Regensburg aus geschrieben, daß Du mir per adresse Moritz Königswärthers schreiben sollst.
2. Warum schickt Dusch[2]) vom Karol[3]) nichts?
3. Habe ich denn meinen Prozeß[4]) noch nicht gewonnen?

Ph.

IX.

Paris, d. 5. December 1814 [verschrieben statt 5. Januar 1815].

Lieber Bruder!

Um Dich zu überzeugen, daß ich wenigstens den guten Willen habe, präcis zu werden, so antworte ich Dir in der nämlichen Stunde, wo ich Deinen Brief erhalte. Das ist aber auch alles, was ich leider in diesem Augenblick tun kann. Die Wunderwerke der Kunst und Natur und besonders die Theater haben sich meines ganzen Wesens mit einer solchen Wut bemächtiget, es ist eine solche geistige Genußsucht in mich gefahren, daß ich von Museum zu Museum, von Bibliothek zu Bibliothek, von Theater zu Theater etc. mit einer Rastlosigkeit wandre, die dem ewigen Juden Ehre machen würde.

Unter solchen Umständen wirst Du es begreiflich finden, wenn ich Dich versichere, daß ich bis jetzt kaum 3 oder 4 meiner Empfehlungsbriefe abgegeben habe. (Die Sachen haben mich bis jetzt so interessiert, daß ich noch gar nicht dazu gekommen bin, mich um die Menschen zu bekümmern.) Ich bin daher in diesem Augenblick noch in die [!] Verhältnisse, deren Kenntnisse es bedürfte, um Deine Aufträge vollführen zu können, so fremd, als ich es nur immer vor meiner Ankunft in Paris sein konnte. Ich fürchte daher, daß ich in diesem Augenblicke durchaus nichts Schriftliches für den Chronometer (in Paris) werde tun können. Dafür werde ich aber sogleich, wie ich Deinen Aufsatz[5]) erhalte, einen Auszug davon in die „Friedensblätter“ nach Wien senden und durch diese Gelegenheit Dich mit dem Redakteur derselben Dr. Bernard[6]) in Verbindung setzen; den ganzen Aufsatz selbst werde ich an Mosel[7]) senden, daß er ihn in die „Wiener Litteratur-Zeitung“ (das

[1]) Hier wohnte Meyerbeer mit seinem Diener in dem später auch durch Brahms berühmt gewordenen „Roten Igel“.

[2]) Vgl. S. 76, A. 11.

[3]) Vgl. S. 77, A. 7.

[4]) Vgl. S. 77, A. 10.

[5]) Über chronometrische Tempobezeichnung überhaupt und insbesondere gegen die Einführung der J. Mälzelschen Taktmessungsmaschine. (Erschien erst 1817.)

[6]) Dessen Oratorium „Der Sieg des Kreuzes“ wollte Beethoven komponieren.

[7]) Ignaz Franz Mosel, 1772—1844. Sein „Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes“ erschien 1813.

einzige respektable östreichische Blatt in scientifischer Hinsicht) besorgt. A propos, besser wäre es noch, Du rezensiertest Mosels „Aesthetik" gleich, sendest mir das Manuskript: ich schicke es dem Redakteur der Wiener Litteratur-Zeitung (dem Bruder des berühmten Collin)[1]) nebst Deiner Chronometer-Geschichte und gebe ihm zu verstehen, daß er Dich zum Mitarbeiten auffordern soll. Moseln zeige ich an, daß Deine Rezension von seiner „Aesthetik" in der Wiener Litteratur-Zeitung abgedruckt wird (was ihm ohnedem das liebste Blatt ist) und er sich bei Dir bedanken soll: so ist gleicherzeit die Verbindung mit Mosel und der Litteraturzeitung angeknüpft. Laß mich hierüber Deine Willensmeinung wissen. Da fällt mir eben ein, aus Deinem Briefe scheint hervorzugehen, daß Mälzel[2]) in Paris ist. Ich will ihn daher aufsuchen und sehen, ob ich nicht durch seine Vermittelung etwas in die Journäle rücken lassen kann.

A propos. Hast Du denn unserer Verabredung gemäß an die „Musikalische Zeitung" geschrieben[3]) und sie darauf aufmerksam gemacht, daß ich in Paris bin und sie mich zum Mitarbeiten auffordern sollen. Suche es doch möglich zu machen, daß ich mit Rochlitz[4]) persönlich in Korrespondenz komme.

So — Von Geschäften habe ich Dir nun heute nichts mehr zu reden und doch noch ein kleines Fleckchen Papier übrig. Das will ich dazu anwenden, um Dir meinen Dank für den höchst angenehmen, fidelen, echt künstlerisch verlebten Tag zu sagen, den ich bei Dir in Mainz zugebracht habe. Ich kann Dir indeß nicht verhehlen, daß Deine jetzige Lage, die in gesellschaftlicher und künstlerischer Hinsicht so gänzlich isoliert ist, mich zu einigen Reflexionen veranlaßt hat, die ich für meine Schuldigkeit halte, Dir mitzuteilen. Du hast (nach meiner individuellen Empfindung) trotz Deines großen Talentes das Erbübel aller Künstler, die spät anfangen: man sieht die Fugen des Gebäudes, man sieht das Skelett durchs Fleisch schimmern, und mich dünkt, zu der fast magischen Wirkung der Musik gehört es auch, im Augenblick des Hörens das (Wie ist das gemacht?) nicht ergründen zu können. Das ist es, was mich manchmal an Deinen Musiken genierte, und nicht, wie ich bisher fälschlich wähnte, einige Tendenz zur Steifheit. Ich habe neulich in Mainz manche der Stellen untersucht, die mir steif schienen und sie so rund, so eurhythmisch als möglich gefunden. Es wäre unbegreiflich, daß bei Deinem wenigen Schreiben sich dieser Übelstand so gar nicht wesentlich, so durchaus nur einzeln, isoliert vorfindet, wenn es sich nicht daraus erklärte, daß Du bisher so viel gehört

---

[1]) Heinrich von Collin, 1771—1811, Verf. der Tragödien „Regulus" und „Coriolan"; letztere durch Beethovens Ouvertüre berühmt geworden; Matthäus von Collin, 1779—1823, schrieb auch Tragödien; sein Gedicht „Der Zwerg" lebt durch Franz Schuberts Komposition fort.

[2]) Vgl. S. 77, A. 1.

[3]) Erst am 5. Februar 1815 schrieb Weber an die Redaktion der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" in Leipzig: „Meyerbeer ist vor kurzem von Wien hier durch nach Paris gereist; er gedenkt dort wenigstens zwei bis drei Jahre zu bleiben und hat mir geäußert, daß er von dort aus recht gern Korrespondent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung werden wolle, wenn Sie ihm desfalls schreiben wollten. Ich glaube, daß Sie nicht leicht einen bessern Korrespondenten dort finden werden, da, wenigstens nach meinem Ermessen, seine Kunstansichten die trefflichsten und gediegensten sind, da er wissenschaftlich und litterarisch sehr gebildet und als ausübender Künstler sehr schtungswert ist."

[4]) Joh. Friedr. Rochlitz, 1769—1842, von 1798—1818 Redakteur der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", bekannt durch sein vierhändiges Werk „Für Freunde der Tonkunst".

hast, was doch auch immer eine wenn auch nur passive Reibung ist. Allein jetzt fällt dieses weg, und es ist daher nach meiner aufrichtigen Meinung die höchste Notwendigkeit, daß Du schreibst, viel schreibst, wenn Du nicht schlechter werden willst

Ich schicke Dir beiliegend Stoff zu einer kleinen Arbeit. Dieses Melodram ist mir von einem mir bekannten französischen Schauspieler präsentiert worden, um es für ihn zu schreiben, weil er eine Reise durch die Provinzen macht, wo die Tragödie überall sehr schlecht bestellt sein soll. Es gefällt mir ganz wohl, und ich würde es komponiert haben, wenn ich jetzt nicht zu zerstreut zum Arbeiten wäre. Auch für Dich scheint mir es passend zu sein, denn es ist in dem Genre wie „Abel"[1]), den Du zu lieben scheinst, und hat den Vorzug, daß man es auch auf dem Theater bringen kann. Einige wesentliche Verbesserungen, die bei der Übersetzung anzubringen wären, springen so in die Augen, daß ich es für überflüssig halte, das Papier damit zu belästigen.

In Eile. Adieu, lieber Bruder.

Viele Grüße an Deine liebe Frau, obgleich sie mich so hart in puncto des Geldes behandelt hat. Es ist indes ihr Schade, denn bei einer billigern Behandlung wäre es mir auf einen großen Taler Trinkgeld nicht angekommen. Schönbergers sind hier; ich habe sie ganz zufällig angetroffen. Gesungen hat sie noch nicht. (Wie ist denn das mit dem Darmstädter Theater?)

Bruder. Ich habe diesen Brief noch einen Tag liegen lassen, damit er gerade an Deinem Namenstag (Dreikönigstag) abgebe. — Meinen herzlichen Glückwunsch und Kuß in Gedanken. Alter, erinnerst Du Dich wohl noch, daß sich vor vier Jahren um eben diese Zeit unsre Verbrüderung anknüpfte. Ich hatte 24 Stunden vor Deinem Namenstag Mannheim verlassen, wo ich Dich zum ersten Mal besucht hatte, und schrieb Dir meinen ersten Brief zu Deinem Namenstag. — Wie wird es in vier Jahren von hier mit uns, mit unserm Rufe stehen? Mit unsrer Freundschaft, hoffe ich, beim Alten, denn die hat ja allen Orkanen des Stillschweigens getrotzt.

X.

Paris, den 14. Februar 1815.

Lieber Bruder!

Solltest Du es glauben, daß ich Mälzel[2]) erst vor ungefähr fünf Tagen habe auffinden können, und auch seitdem habe ich ihn immer nur im Fluge sprechen können, denn er läuft jetzt den ganzen Tag herum, besucht jeden berühmten Komponisten und läßt sich von ihm die Tempos seiner bekanntesten Sachen zeigen. Da er jedem Komponisten einen sehr sauber gearbeiteten Chronometer (Metronometre heißt es jetzt) schenkt, allen Journalisten die Cour macht und in 14 Tagen von hier allen diesen Herren ein großes Diner geben wird, so kannst Du Dir wohl denken, daß er hier alles durchsetzen wird. (Schreibe mir doch, was Du für Antwort vom Conservatoire bekommen hast). Sobald er, wie er mir versprochen hat, mich mit seinem Metronometre besuchen wird, so werde ich Dir nähere Auskunft über das Ding geben. Er behauptet, seit einiger Zeit noch neue Verbesserungen daran gemacht zu haben. Es versteht sich von selbst, daß Du diese Notizen nicht öffentlich benutzest, indem er mir das so im Vertrauen mitgeteilt hat, da wir uns ziemlich genau kennen.

Die Aufsätze, die Du mir über denselben Gegenstand zugeschickt hast, haben mir so viel Vergnügen gemacht, daß ich sie mehrere Male durchgelesen habe. Es

---

[1]) Vgl. S. 81, A. 1.
[2]) Vgl. S. 77, A. 1.

ist das Einfachste, Klarste und Sicherste, was über diesen Gegenstand möglicherweise gesagt werden kann, und eigentlich au fond das Ei des Columbus. Das benimmt ihm aber von seinem Verdienst nichts, denn die einfachsten Axiomen sind oft erst das Resultat der tiefsten Kombinationen. — Ich habe sowohl den Auszug für die „Friedensblätter" gemacht als auch den Brief an Mosel[1]), der die ganze Schrift begleitet; allein abgegangen ist es noch nicht, denn man hat besonders für das letztere Packet, das sehr voluminös ist, ein so ungeheneres Porto gefordert, wenn ich es franco machen wollte (und ich konnte doch dem Mosel nicht zumuten, noch Geld für eine Gefälligkeit auszugeben, die er uns erzeigt), daß ich den östreichischen Gesandtschaftssekretär gebeten habe, mein Packet mitbeizulegen, wenn er andere Packete durch Couriere nach Wien schickt, welches ziemlich häufig geschieht, sodaß ich jetzt dem Abgange unserer Sachen mit jedem Tage entgegensehe.

Hast Du denn auch wohl schon an die Recension der Moselischen „Ästhetik" gedacht? Die Kompensation ist das Hauptprinzip aller Verbindungen mit egoistischen Menschen. Der Mann ist uns wichtig, mache es sobald als möglich und sende mir es verabredetermaßen zu. — Du wirst Dich vielleicht wundern, daß ich mit meinem Briefe nicht so lange gewartet habe, bis ich die Renseignements über Mälzels Maschine geben konnte und Antwort aus Wien mitteilen, allein ich habe es mir zum Gesetz gemacht, Dir wenigstens alle 2 Monate einmal zu schreiben, und sollte ich Dir auch nichts weiter mitzuteilen haben, als daß ich lebe.

Da ich einen Teil jedes Tages auf der großen Bibliothek der französisch-musikalischen Literatur widme, so habe ich bei dieser Gelegenheit ein für uns sehr interessantes Werk kennen lernen: Traité sur la mélodie von Reicha.[2]) Es ist seinem Plane nach zum Teil (zum Teil, verstehe mich recht) eine musikalische Rhetorik nach den Grundsätzen, wie wir sie darzustellen dachten. Es wäre mir und Dir interessant, wenn Du dieses Werk lesen könntest, und da ich es gekauft habe, so werde ich eine Gelegenheit abwarten, es kostenfrei nach Mainz zu schicken, und Du wirst dann auch eine solche zu finden suchen, es mir auf diese Weise zurückzuschicken. Ich werde Dir alsdann die (für diesen Brief zu weitläufigen) Gründe entwickeln, warum mir daran liegt, daß Du es liest. Dazu ist aber nötig, daß Du mir in Deinem nächsten Briefe Straße und Nummer Deiner Wohnung mitteilst, denn fremde Leute geben sich selten Mühe, dieses zu erfragen.

1.) Hast Du das Circulare[3]) quaestionis schon abgefaßt und ergehen lassen?

2.) Was macht Deine gute Frau, von der Du mir schriebst, daß sie noch nicht von ihrer Krankheit genesen sei?

3.) Hast Du schon an die „Musikalische[4]) Zeitung" wegen meiner geschrieben? (ich habe bis jetzt noch keine Einladung erhalten)

4.) Kanntest Du oder Dusch[5]) einen jungen Mann aus Hannover Philipp[6]), der in Heidelberg studiert hat? Er hat gute aesthetische und musikalische Ansichten und scheint guten Willen zu haben. Wärst Du dafür, daß ich mich vorläufig in litterarische Verbindung mit ihm setzte? (denn er geht bald ab von hier).

[1]) Vgl. S. 82, A. 7.

[2]) Anton Reicha, Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie, 1814; 2. Aufl. 1832.

[3]) Was hat dies zu bedeuten?

[4]) Vgl. S. 83, A. 3.

[5]) Vgl. S. 76, A. 11.

[6]) Als Musiker nicht weiter bekannt.

Diese 4 Fragen, lieber Bruder, (inclusive der von der Moselschen Rezension) nebst Nachrichten von unsern deutschen Freunden und deutschen Kunstereignissen (wenn welche vorgefallen sind) werden hoffentlich einen Teil Deines nächsten Briefes ausmachen, den ich recht nahe hoffe; denn ich weiß nicht, warum, Bruder, aber Du bist mir jetzt wieder mehr als jemals am Herzen gewachsen, vielleicht weil ich selbst ein wenig besser geworden bin. Nimm es nicht übel, wenn das etwa wie ein Kompliment klingt; es ist nicht so böse gemeint.

Ich habe mir eigentlich vorgenommen gehabt, Dich heute ein wenig von dem musikalischen Paris zu unterhalten, allein ich sehe mit Schreck, daß ich nur noch über eine Seite zu disponieren habe, und das verlohnt sich nicht der Mühe anzufangen. (Soviel wäre kaum hinreichend, um von der Catalani[1]) zu sprechen). Wahrlich Paris ist, besonders für mich, den Litteratur, Kunst, Theater und die große Welt gleich stark interessiert, ein wahrer Abgrund von geistigen Genüssen, und fast werde ich geneigt, der etwas ketzerischen Behauptung einer geistreichen Schriftstellerin beizustimmen: „Paris est le lieu où l'on peut le plus aisement se passer du bonheur."

Genug für heute Bruder; nur noch in aller Eile Antwort auf Deine Frage wegen kleiner französischer Operetten, die ohne Aufwand und leicht zu geben sind: La chambre à coucher[2]); Le nouveau seigneur du village[3]); Lully et Quinault[4]); Le mari de circonstance[5]); Le billet de lotterie[6]) sind bis auf No. 2 ohne Chor und fast ohne Dekoration zu geben und dabei allerliebst.

Adieu. Schreibe mir künftig direkt unter folgender Adresse: Rue de Richelieu No. 71 près l'opéra.

[1]) Angelica Catalani, geb. 1780, die berühmte Sängerin, war nach Napoleons Sturz 1814 nach Paris zurückgekehrt und hatte im Auftrag König Ludwigs XVIII. die Direktion des „Théâtre italien" mit einer Subvention von 160000 Franks übernommen.

[2]) Text von Scribe, Musik von Guenée (1813).

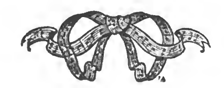
[3]) Musik von Boieldieu (1813).

[4]) Musik von Nicolo (1812).

[5]) Musik von Plantade (1813).

[6]) Musik von Nicolo (mit der auch in Deutschland viel gesungenen Sopranarie „Nein, ich singe nicht, mein Herr").

Schluß folgt







EINIGES ÜBER TRISTAN UND ISOLDE

ANGEREGT DURCH LILLI LEHMANNS: „STUDIE ZU TRISTAN UND ISOLDE“

von Ejnar Forchhammer-Frankfurt a. M.

Schluß

Zweiter Akt

Wer den zweiten Akt von „Tristan und Isolde“ kennt, wer in diesen unvergleichlichen Schönheitsbronnen untergetaucht ist, der möchte wohl am liebsten auf alles andere verzichten, nur um sich über seine dichterischen und musikalischen Schönheiten begeistert auszulassen. So verlockend es auch sein könnte, auf all das Wunderherrliche aufmerksam zu machen, so liegt es doch außerhalb des von mir in diesem Aufsatz Beabsichtigten und ist außerdem von anderen viel besser gemacht worden, als ich es tun könnte. Ich will deshalb lieber Altbekanntes übergehen und nur einzelne Punkte, die ich von einem neuen oder jedenfalls bisher nicht genügend beachteten Gesichtspunkte aus zu beleuchten imstande bin, herausgreifen.

Zunächst muß ich Lilli Lehmann vollkommen beistimmen, wenn sie die große Szene zwischen Tristan und Isolde „keusch“ nennt. Sie ist wohl, trotz der ins Ungeheuerliche gesteigerten Leidenschaft, eine der keuschesten Liebesszenen, die die Phantasie eines Dichters je ersonnen hat, weil sie nicht allein ohne eine Spur von Frivolität, sondern sogar ohne Sinnlichkeit ist. Alles ist übersinnlich, vergeistigt und beseelt.

Wie Tristan und Isolde im ersten Akt nur angesichts des nahen Todes einander ihre Liebe gestehen, so ist in ihrer großen Szene im zweiten Akt der Tod immer der dritte im Bunde. In Sehnsucht nach dem Tode, der sie allein vereinigen kann, löst sich ihre Liebessehnsucht auf. Nach ihrer ersten stürmischen Begrüßung, und nachdem sie sich in dem sogenannten Tag- und Nachtgespräch über alles, was sie getrennt, über den tückischen Tag mit all seinem Lug und Trug ausgesprochen haben, sind ihre ersten Worte:

O sink' hernieder,	nimm mich auf
Nacht der Liebe,	in deinen Schoß,
gib Vergessen,	löse von
daß ich lebe;	der Welt mich los!

Daß diese „Nacht der Liebe“ für sie nur der Tod sein kann, während der Tag das ihrer Liebe feindliche Leben ist, das wissen sie ja eigentlich, seit Isolde sich auf dem Schiff mit dem verzweifelten Ausruf: „Muß ich leben“ an Tristans Brust geworfen. Jetzt erst sprechen sie es aber

deutlich aus; und Tristan ist es, der Isolde dazu bringt, es auszusagen. Sobald sie dies getan, sobald sie ausgesprochen hat: daß, wenn Tristan stürbe, ihm der Tod nicht „anders als mit Isoldes eignem Leben" gegeben werden könnte, sieht Tristan sie lächelnd an: sie haben sich wieder vollkommen verstanden; er zieht sie langsam und feierlich an sein Herz und schildert nun — die Geliebte innig umarmend — die Seligkeit der „Nacht der Liebe", wenn sie beide „stürben":

So stürben wir,
um ungetrennt,
ewig einig
ohne End',
ohn' Erwachen,
ohn' Erbangen,
namenlos
in Lieb' umfangen,
ganz uns selbst gegeben,
der Liebe nur zu leben!

In erhabener Ekstase wiederholt Isolde die ersten Worte:

So stürben wir,
um ungetrennt —

Tristan spinnt den Faden weiter mit den zwei folgenden Worten, und der ganze „Sterbegesang" wird in dieser Weise Wort für Wort, ohne eine einzige Änderung als Zwiegesang zu Ende geführt.

Der Wagnerkenner wird wahrscheinlich hier eine kleine Pause machen und sich verwundert fragen, warum ich wohl Tristan „so stürben wir" singen lasse, trotzdem Wagner doch sowohl in der Dichtung wie in der Partitur „starben" geschrieben hat; ich werde antworten: weil ich dies „starben" als einen einfachen Schreibfehler Wagners betrachte. Wir haben am Anfang dieses Aufsatzes einen Fall besprochen, wo Wagner aus Versehen „Westen" statt „Osten" sowohl in der Dichtung wie in der Partitur geschrieben hat. So etwas kann also bei Wagner vorkommen — und ich wage zu behaupten, daß er kein Mensch gewesen, wenn in diesen nach allen Richtungen hin gigantischen Werken nichts derartiges zu finden wäre. Die Möglichkeit muß also immerhin zugegeben werden, daß es sich auch bei dem Worte „starben" um einen Schreibfehler handeln könnte. Wie sollte man sich denn sonst die Form erklären? Chamberlain faßt sie in seinem großen Werk „Richard Wagner" rein indikativisch auf: Tristan und Isolde haben sich von der Welt losgelöst, sind unserer Sinnenwelt gestorben und können also in Wahrheit sagen: „so starben wir". — Dazu ist nun zu sagen, daß nicht Tristan und Isolde dies sagen: Nur Tristan erhebt sich — wenn wir das „starben" so verstehen — zu dieser Ekstase, während Isolde dann bei der im übrigen wörtlichen Wiederholung konjunktivisch sagt: „so stürben wir". Ich frage nun: ist es denkbar, daß Wagner, der unvergleichliche Meister der Steigerung, eine so unglaublich ernüchternde Abschwächung wirklich beabsichtigt haben sollte, daß er Tristan in der höchsten Ekstase anfangen läßt, um dann



Isolde nüchtern nnd pedantisch sagen zu lassen, daß er sich geirrt, daß sie noch gar nicht gestorhen sind?

Nein, indikativisch, wie Chamherlain meint, kann das „starhen" nicht gedacht sein. Übrig hleibt also nur die Möglichkeit, die Form konjunktivisch — also ungefähr gleichbedeutend mit „stürhen" — anfzufassen. Wäre es aher in diesem Falle nicht ganz vernünftig, eine Form, die selhst einen Chamherlain zu ganz angenscheinlichen Mißverständnissen verleitet, durch eine ungefähr gleichlautende, die jedes Mißverständnia ausschließt, zu ersetzen? Ich halte das jedenfalls für pietätvoller, als das starre Festhalten am üherlieferten Wort.

Aher, wie gesagt, das „starhen" ist zweifellos weder indikativisch noch konjnnktivisch gedacht, sondern einfach ein Schreibfehler. Die wunderhare Wirkung dieser Stelle heruht ja znm Teil gerade darauf, daß sie — von Tristan zuerst gesungen — unverändert als Wechselgesang von heiden wiederholt wird. Jawohl, wird der Leser vielleicht sagen, kann dann aher nicht ehenso gut das hei der Wiederholung von Isolde gesungene „stürhen" ein Schreibfehler für „starhen" sein? Gewiß, möglich wäre dies natürlich; ich halte es aher für im allerhöchsten Grade unwahrscheinlich. Ich bitte den verehrten Leser, das vorhergehende Gespräch von Isoldens Wort:

Tag und Tod,	sollten unsre
mit gleichen Streichen,	Lieb' erreichen?

an durchzulesen. Er wird dann sehen, daß die ganzen Auseinandersetznngen konjunktivisch gehalten sind. Sie versuchen darüher zur Klarheit zu kommen, was aus ihrer Liebe, die sie als ewig nnd unsterhlich fühlen, werden würde, wenn Tristan stürhe. Das „Sterhelied" ist eine direkte Fortsetzung hiervon, nnd jeder, der das Ganze im Zusammenhang liest, muß empfinden, daß es unnatürlich und gezwnngen wäre, wenn hier das „stürhen" plötzlich in ein „starhen" überschlüge. —

Der jähe Ahschluß der gewaltigen Liehesszene wird auf vielen Bühnen nicht richtig gemacht, trotzdem gerade hier ein genaues Übereinstimmen zwischen Handlung und Musik, ein peinliches Befolgen der Vorschriften des Dichters von der allergrößten Wichtigkeit ist. Erstens hört man — wie Lilli Lehmann richtig hemerkt — nie den von Wagner vorgeschriehenen Schrei Brangänens. Dann kommt diese meistens auch viel zu früh vor, nm die Liehenden auseinander zu reißen. Oft sind diese allerdings schon hei Kurwenals:

Rette dich, Tristan!

auseinander gefahren, so daß Brangänens Erscheinen ganz üherflüssig wird. Wagner schreiht ausdrücklich vor, daß Marke und sein Gefolge „der Gruppe der Liebenden gegenüher entsetzt anhalten soll". Zugleich kommt Brangäne von der Zinne herah und stürzt auf Isolde zu.

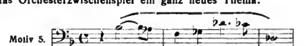
Dies muß — genau übereinstimmend mit der Musik — folgendermaßen ausgeführt werden: Sobald der hastige synkopierte Lauf der Streicher einsetzt, tritt Marke mit Melot und den Hofleuten auf, sie gehen „lebhaft nach dem Vordergrunde", so daß sie am Schluß dieses Laufes soweit vorgeschritten sind, wie sie überhaupt kommen sollen, und beim *ff*-Tutti-Akkord „entsetzt anhalten". **Zugleich** ist Brangäne aufgetreten und reißt bei demselben *ff*-Akkord Isolde aus Tristans Armen. Bis zu diesem Moment dürfen die Liebenden in ihrer weltentrückten Entzückung nicht ahnen, was um sie herum geschieht.

Nach dem ersten Abschnitt des langen Klageliedes König Markes:

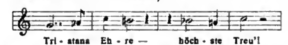
Wohin nun Treue,
da Tristan mich betrog?
Wohin nun Ehr'
und echte Art,
da aller Ehren Hort,
da Tristan sie verlor?

Die Tristan sich
zum Schild erkor,
Wohin ist Tugend
nun entflohn,
da meinen Freund sie flieht,
da Tristan mich verriet?

bringt das Orchesterzwischenspiel ein ganz neues Thema:



das — wie mir Kapellmeister Dr. **Kunwald** zuerst gezeigt hat — eine Umkehrung des oben viel besprochenen Motivs 1 (s. VII. 19. S. 39), so wie es in Tristans Sühneeid vorkommt, ist.



Die Umkehrung dieses Motives, die nach den Worten Markes ertönt, während **Tristan**, nach der Regievorschrift Wagners, „langsam den Blick zu Boden senkt", kann nicht anders aufgefaßt werden als etwa:

Tristans Schmach:
höchste Untreu'.

Wenn man diese Bedeutung des **Motivs** 5, das die ganze folgende Rede Markes beherrscht, erkannt hat, versteht man, mit welchem Gefühl Tristan den Blick zu Boden senkt, welche Gefühle und Gedanken ihn während dieser langen Rede beherrschen. Dieses stumme Spiel ist vielleicht die schwierigste schauspielerische Aufgabe der ganzen Tristan-Darstellung. Die richtige Grenze zwischen Zerknirschung und männlicher Selbstbeherrschung zu ziehen, so daß man weder schwach noch gefühllos erscheint, sondern im Gegenteil bei aller Männlichkeit ein Herz zeigt, das bis in die tiefsten Wurzeln erschüttert ist, dies ist wohl als eine überaus schwierige Aufgabe zu bezeichnen.

Dritter Akt

Es ist eine nicht zu bestreitende Tatsache, daß die großen Wagnerschen Dramen die besten Zugstücke der heutigen deutschen Opernhühnen sind. Wenn „Tristan" oder „Götterdämmerung" gegeben wird, ist das Haus trotz der „großen" oder „erhöhten" Preise ausverkauft. Manchmal kommt einem aher ein leiser Zweifel, ob nun auch wirklich das Verständnis gleichen Schritt mit dem anscheinend so großen Interesse hält. Wenn man z. B. immer und zu jeder Jahreszeit hört, wie bei der traurigen Weise des Hirten, heim großen Solo für englisches Horn am Anfang des dritten Aktes das Publiknm in einem fort hustet und sich räuspert, dann fragt man sich unwillkürlich: wäre das möglich, wenn das Publikum wirklich verstünde, wenn es wirklich von der unvergleichlich traurigen Stimmung der Öde und Verlassenheit, die diese Weise vom ersten Ton an über die Bühne verhreitet, ergriffen wäre? Ich glauhe es nicht. Vielen wird dieser Hirtenreigen nur eine lästige Störung, ein unliehsames Aufhalten der Handlung sein. Und doch, wie wundervoll poetisch ist diese stumme Szene; wie genial ist es, daß der dritte Akt, der nichts anderes ist, als das Erwachen Tristans nach langem, todähnlichem Schlaf zu immer sich steigernder Liebessehnsucht, his er im Moment des Wiedersehens tot zusammenhricht, — wie genial ist es, daß dieser ungeheure Klimax aus der hewegungslosen Stille, aus der öden, sehnsüchtigen Traurigkeit dieser Melodie, die sich dann wie ein roter Faden durch die ganze Szene zieht, herauswächst.

Deshalh kann Tristan auch nicht lange genug unbeweglich liegen hleihen, nicht allmählich genug sein Spiel belehen. Erst, wo der alte Haß gegen den Tag von neuem hell auflodert, gegen dieses Licht,

das trügend hell und golden
noch dir, Isolden, scheint!

erst dann fängt er an aus der Ruhe des todkranken Mannes in die lehhafte Erregtheit des von heftigster Sehnsucht verzehrten Liebenden überzugehen.

Bei dieser Stelle verlangt Wagner von Kurwenal, daß er „von Grausen gepackt sein Haupt hirgt". Kaum ist sein Herr aus der Todesnacht zum Lehen zurückgekehrt, kaum ist er wieder imstande, klar zu denken und zu fühlen, nnd sofort ist er von der unseligen Leidenschaft wieder ganz heherrscht, die ihm schon von Melots Schwert die tödliche Wunde zugezogen hat. Kurwenal graust es vor der dämonischen Gewalt dieser Leidenschaft, und er hirgt tief betrübt und erschüttert das Gesicht in seinen Händen. Dies Spiel — worauf mich Otto Schelper zuerst aufmerksam gemacht hat — läßt sich leider fast jeder Kurwenal entgehen, weil er seine Partie aus dem Kleinmichelschen Klavierauszug, der diese Regiebemerkung weggelassen, gelernt hat.

Während der ganzen langen Szene zwischen Tristan und Kurwenal

hat dieser die nicht ganz leichte Aufgabe, sich immer liebevoll besorgt um seinen Herrn zu bemühen, ohne ihn im Spiel zu beengen oder zu stören; so auch beim Liebesfluch, wo Tristan unbedingt volle Freiheit zum Aufrichten und Zusammenbrechen haben muß. Hier muß Kurwenal sein Spiel so einrichten, daß er entsetzt zurückweicht, aus einer gewissen Entfernung durch nicht zu aufdringliche Gebärden versucht, Tristan zu mäßigen, und erst im letzten Moment, als Tristan schon zusammenbricht, zu tatkräftiger Hilfe herbeieilt.

Nach Tristans Vision schreibt Wagner vor:

„Während Kurwenal noch zögernd mit Tristan ringt, läßt der Hirt von außen die Schalmei ertönen."

In der Partitur fügt er dann in einer Anmerkung zu:

„Das englische Horn soll hier die Wirkung eines sehr kräftigen Naturinstrumentes, wie das Alpenhorn, hervorbringen; es ist daher zu raten, je nach Befund des akustischen Verhältnisses, es durch Hoboen und Klarinetten zu verstärken, falls man nicht, was das zweckmäßigste wäre, ein besonderes Instrument (aus Holz), nach dem Modell der Schweizer Alpenhörner, hierfür anfertigen lassen wollte, welches seiner Einfachheit wegen (da es nur die Naturskala zu haben braucht) weder schwierig noch kostbar sein wird."

Es geht aus diesen Zitaten, sowie aus der Natur der Sache, hervor, daß die fröhliche Weise klingen soll, als ob sie von derselben Schalmei käme, die die traurige Weise gespielt hat; nur sollen die Töne stärker sein, als sie ein englisches Horn hervorzubringen vermag, um die Freude des Hirten deutlich zum Ausdruck zu bringen, um zu zeigen, daß er aus der vollen Kraft seiner Lungen bläst, um das Nahen des Schiffes anzukünden.

Wie steht es nun in diesem Punkte mit dem gewissenhaften Befolgen der Wünsche und Vorschriften Wagners? Wie mir scheint, nicht überall gut. Ist es nicht ziemlich oft recht schwer, zu glauben, daß die zwei Weisen auf demselben Instrument gespielt werden? Klingt die zweite nicht manchmal, selbst an größeren Bühnen, verdächtig nach Blech? Ich lasse die Frage an die Herren Dirigenten weiter gehen. —

In dem dichterisch wie musikalisch gleich herrlichen Klagegesang Isoldens nach Tristans Tod stört es mich immer, wenn die Darstellerin der Isolde sich verpflichtet fühlt, bei den Worten:

Muß sie nun jammernd
vor dir steh'n —

wirklich zu stehen. Sie braucht dies Wort doch nicht buchstäblich aufzufassen; viel natürlicher, schöner und poetischer ist es, wenn sie es bildlich deutet. Unmittelbar vorher hat sie die Leiche des Geliebten in ihren Armen gehalten, in seine Augen gesehen, nach seinem Herzschlag gelauscht, mit ihren Lippen an den seinen versucht auch nur das flüchtige Wehen eines Atems zu gewahren — und dann sollte sie eine ganz kurze



Pause dazu benutzen, schnell aufzuspringen, nur um die oben zitierten Worte stehend singen zu können? Oder sie muß das vorhergehende innige und schöne Spiel vernachlässigen, um etwas früher aufzustehen. Beides ist schlecht, wirkt gezwungen und unnatürlich und ist deshalb dringend abzuraten: die ganze wundervolle Stelle muß unbedingt in derselben, halb liegenden halb knieenden Stellung gesungen werden, bis „sie bewußtlos über der Leiche zusammensinkt.“

Für den feinfühligen Zuschauer sehr störend ist es auch, wenn Isolde — was man nur zu oft sieht — sich während ihres großen Schlußgesanges von Tristans Leiche entfernt, ganz nach der Lampenreihe vorgeht, um schließlich wieder zurückzugeben, da sie ja doch zum Schluß bei der Leiche wieder zusammensinken muß.

Wie wunderbar schön, wie sinngemäß und poetisch ist dagegen die Darstellung, die Lilli Lehmann in ihrer Broschüre (S. 29—30) gibt. Auf der Stelle, wo sie liegt, hebt sie sich erst zum Knieen, springt dann auf, sich immer mehr in eine voll aufgerichtete, „schwebende“ Stellung emporreckend, bis gegen Schluß der Rede die Spannung nachläßt: sie kniet, und wenn sie ausgesungen hat, „rundet sich ihr rechter Arm weich um Tristans Haupt, und ihre Wange schmiegt sich jungfräulich an die seine, während ihr Körper sich neben dem seinen streckt. Sie schließt die Augen und vollendet mit der letzten Note.“ Wer kann die Schilderung Frau Lehmanns von diesem Spiel lesen ohne zu sagen: Ja, so muß das gespielt werden! Wie wird es aber meistens dargestellt?!

Ich möchte mich überhaupt noch einmal nachdrücklichst dagegen verwahren, daß der Leser dadurch, daß ich hauptsächlich das heraushebe, womit ich mich nicht einverstanden erklären kann, den Eindruck gewinnt, als ob ich die kleine Arbeit der genialen Künstlerin unterschätze. Wenn ich die Vorgeschichte ausnehme, der Lilli Lehmann entschieden zu wenig ernstes Nachdenken gewidmet hat, muß ich die Schrift als vorzüglich bezeichnen, wenn ich auch eine übersichtlichere Ordnung des Stoffes gewünscht hätte, und wenn ich auch, wie man aus diesem Aufsatz ersehen haben wird, nicht in jedem einzelnen Punkt ihre Ansicht teilen kann. Ich muß sie deshalb dringend jedem Interessierten zu ernsthaftem Studium empfehlen; namentlich werden die Darstellerinnen der beiden weiblichen Rollen viel lernen können, nicht zum mindesten die Darstellerin der Brangäne. Ich glaube aber, wenn Frau Lehmann die großzügig und dabei doch so fein und diskret dargestellte Brangäne von Charlotte Huhn gekannt hätte, würde sie ihr abfälliges Urteil nicht auf alle Brangäne-Darstellerinnen ausgedehnt haben.

Zum Schluß möchte ich nur noch die Szene besprechen, die nach der Meldung des Hirten:

Kurwenal! Hör'!
Ein zweites Schiff.

anfängt. Diese szenischen Vorgänge gehen auf den meisten Bühnen ziemlich eindruckslos vorüber, wenn sie nicht gar lächerlich wirken. Der Steuermann, der hereinstürzt, um atemlos zu melden:

Marke mir nach	Vergeb'ne Wehr!
mit Mann und Volk:	Bewältigt sind wir.

wird meistens von einer ganz unzulänglichen Kraft, wenn nicht gar von einem Choristen gesungen; er kommt ungeschickt herein, sieht fortwährend den Kapellmeister krampfhaft an und stellt dadurch die Szene gleich vom Anfang an unter das Zeichen der Ungeschicklichkeit und Unfreiheit. Noch viel schlimmer ist es aber, daß das darauffolgende Verrammeln des Tores sowie die tumultuarischen Kampfszenen fast überall unecht, unwahr, theatralisch, ja oft geradezu lächerlich wirken. Selbst wo die ganze übrige Darstellung von einer künstlerisch verständnisvollen Regie Zeugnis ablegt, wirkt diese Szene doch meistens wie oben geschildert, weil die modernen Operntheater unter dem Hochdruck der fabriksmäßigen Arbeitsmethode, die durch die heutige Massenproduktion bedingt ist, über die zur künstlerischen Ausarbeitung solcher kleinen episodischen, aber sehr schwierigen Szenen unbedingt erforderliche Zeit gar nicht verfügen. Wie hat Richard Wagner gegen die Massenproduktion der Opernbühnen gewettert! Wie oft und wie dringend hat er gefordert, daß die Zahl der wöchentlichen Aufführungen herabgesetzt würde! Und was hat es geholfen? Die großen Operntheater, die früher nur fünfmal in der Woche spielten, geben jetzt sieben bis neun wöchentliche Vorstellungen! Ein trauriger Beweis unter vielen anderen dafür, wie unendlich weit wir noch immer — 25 Jahre nach des Meisters Tode — von der Verwirklichung seiner reformatorischen Ideen entfernt sind. Unsere Zeit, die so reich an Gegensätzen ist, hat als Haupteigentümlichkeit ein nervöses Hasten von Genuß zu Genuß, von Zerstreuung zu Zerstreuung. Daneben kommen aber Erscheinungen zum Vorschein, die man vielleicht als Vorboten einer neuen Zeit betrachten darf, einer Zeit, die nicht nach der Quantität, sondern nach der Qualität fragt. Wenn die Zeit kommen sollte, wo das Publikum nicht mehr eine Überhäufung von unnatürlichen Reizmitteln und ein Haschen vom einen zum anderen verlangt, sondern nach dem guten alten Rezept: „Wenig aber gut" bedient zu werden fordert, dann wird es auch von selbst der heutigen ungesunden Massenproduktion ein Ziel stecken, und dann wird auch die Zeit gekommen sein, wo die Dramen Wagners nicht mehr „Genußmittel", wie etwa „Salome", sein werden, wo man aber keine Zeit und Arbeit scheuen wird, um in die Gedankenwelt des Meisters einzudringen und von dort aus seine Werke verstehen und mitempfinden zu lernen.

Wer möchte diese Zeit nicht gern noch miterleben!



VOM 44. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN MÜNCHEN

von Dr. Eduard Wahl-München

Ungefähr die Hälfte aller Mitglieder des Allgemeinen Deutschen Musikvereins war zur 44. Jahresversammlung in den Tagen vom 30. Mai bis 5. Juni nach München gekommen, eine Anzahl, die kaum vorher erreicht worden ist. Es bewährte sich eben Münchens alte Anziehungskraft als Kunst- und Feststadt. Die gleichzeitige Ausstellung auf der Theresienhöhe mag dazu beigetragen haben, den Zufluß zu verstärken. Aber das war es nicht allein. Man erwartete Besonderes. Und die Erwartung trog nicht. In den vier Vorstellungen im Prinzregenten-Theater und im Münchener Künstlertheater wurde den Tonkünstlern Deutschlands etwas geboten, was ihnen keine Stadt, kein Fest bis jetzt geboten hat. Zugleich handelte es sich um Ereignisse für München selbst. Das nach Bayreuther Muster erbaute Festspielhaus auf der Bogenhauser Höhe war bislang nur der Kunst Richard Wagners gewidmet. Nun zum ersten Male erklangen da Max Schillings' „Moloch", Friedrich Kloses „Ilsebill" und Berlioz' „Trojaner", beide Teile an einem Tage. Diese Leistung stellte an Mottl selbst und an das künstlerische und technische Personal der Königlichen Hoftheater fast übermenschliche Anforderungen (war doch gleichzeitig der Betrieb im Hoftheater, im Residenz-, Prinzregenten- und Künstlertheater aufrechtzuerhalten!); die Festteilnehmer schulden deshalb allen Beteiligten ebensosehr wie der Königlichen Generalintendanz (Freiherr von Speidel) aufrichtigsten Dank, Dank aber auch den Männern, die unermüdlich daran arbeiteten, das Prinzregenten-Theater der außer- und nachwagnerischen Kunst zu erschließen, in erster Linie Dr. Paul Marsop, der sich auch um die Schaffung und die Erfolge des Künstlertheaters unvergängliche Verdienste erworben hat.

Wie schon in Karlsruhe, ist Mottl in München begeistert für Berlioz' „Trojaner" eingetreten. Die Aufführung der beiden Teile an einem Nachmittag und Abend (von 4 bis 6 und von 7 bis gegen 11 Uhr) nun war ein an sich und für den besonderen Fall ungemein interessantes Experiment, das in den gewöhnlichen Bühnenbetrieb einzuführen jedoch keinesfalls sich empfehlen würde. Berlioz steht in den „Trojanern" trotz aller oft überwältigenden Schönheiten, trotz aller merkwürdigsten Antizipation der künftigen Entwickelung im Grunde doch zu sehr und zu häufig auf dem Boden der französischen großen Oper, als daß wir uns noch überall so ergriffen und mitgerissen fühlten wie z. B. in den zwei letzten Akten der „Trojaner in Karthago". Auch eine so ganz das gewöhnliche Maß überragende Aufführung, wie sie der geniale Dirigent Mottl mit seinem Hoforchester und unseren ersten Solisten (Frl. Faßbender: Dido; Frau Preuse-Matzenauer: Kassandra, Anna; Buysson: Äneas) zustande brachte, vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, zumal die neue Ausstattung etwas sehr im Geschmack eben der „Großen Oper" ausgefallen war, den man nach den Lehren des Künstlertheaters doppelt unangenehm empfindet.

Daß das Amphitheater, der ruhige und große Rahmen des Prinzregenten-Theaters alle tragischen, alle pathetischen Wirkungen nur zu steigern vermag, versteht sich

von selbst. Auch bei Klose's „Ilsebill" trat das zutage. Die dramatische Steigerung, in der sie meisterhaft aufgebaut ist, ließ den durchaus epischen Charakter des Textes ebenso übersehen wie die starke Abhängigkeit der Kloseschen Tonsprache von Wagner. Auch die Sänger und Sängerinnen taten ihr Bestes, Hagen als Fischer, Frau Burk-Berger als Ilsebill, Bauberger als Weib.

Den weitaus stärksten Eindruck machte Schillings' „Moloch". Für München war es eine Erstaufführung, längst versprochen, aber gerade zum letzten Termine erst ermöglicht. Hier war für diejenigen, die die Tragödie in Dresden bereits gesehen hatten, eine günstige Vergleichsmöglichkeit zwischen dem alten Opernhaus und der neuen Bühnengestaltung gegeben. Der Vergleich fiel, wie nicht anders zu erwarten, zugunsten des Neuen aus. Werke, wie das Schillings', voll innerer Gehobenheit und Größe, können erst in solcher Umgebung ihre volle Kraft entfalten. Dazu kommt der Vorteil des verdeckten Orchesters, bei dem ich nur nach wie vor eine Teilungsmöglichkeit für den vorderen Schalldeckel wünschte, damit die Höhepunkte der Klangentfaltung da, wo sie den Singstimmen nicht hindernd im Wege stehen, noch ursprünglicher zur Geltung kommen könnten. Was der Textdichter, Emil Gerhäuser, aus dem Hebbelschen Fragmente gemacht hat, erregte von Anfang an viel Widerspruch, und mit allem Recht. Hebbel selbst wußte offensichtlich nicht, wie er den ungefügen Stoff bezwingen sollte; und darin allein liegt meines Erachtens der Grund, daß er das so intensiv von ihm erfaßte Problem als dramatischen Torso hinterließ. Gerhäuser beging den schweren Fehler, den Hebbelschen Vorwurf, das verderbliche erstmalige Eingreifen fremder Priestermacht, das erste Hineintragen einer rohen Religion in ein bis dahin götterloses Volk, mehr als gut zu verweichlichen. Der herrschsüchtige Molochpriester Hiram war als Held der Tragödie wohl möglich; der schwache und schwankende Königssohn Teut, den Gerhäuser als Hauptfigur ins Spiel eingestellt hat, ist dazu ganz ungeeignet. Und nicht nur das. Selbst Hirams Charakterentwickelung und Handlungsweise ist unlogisch und weist zum Schlusse unmotivierte Schwächlichkeit auf. Doch all diese Fehler der Dichtung tragen nur dazu bei, die Vorzüge von Schillings' Musik in helleres Licht zu setzen. Der musikalische Bau, den der Komponist aufgerichtet hat, ist so festgefügt und mit so starker Hand zur Höhe geführt, er trägt so sehr seine eigensten und originellsten Züge, er führt die Entwickelung auch da, wo der Textdichter vom richtigen Wege abgewichen ist, so klar und überzeugend, so folgerecht durch, daß man sich der Mängel seiner Textunterlage während des Hörens kaum bewußt wird. Schillings hat mit dem „Moloch" seine früheren Musikdramen weit hinter sich gelassen. Von seiten der Regie (Oberregisseur Fuchs), von seiten Mottls und seines Orchesters und von seiten der Herren Bender (König), Feinhals (Hiram), Hagen (Teut), Bauberger (Wolf), der Damen Preuse-Matzenauer (Velleda) und Ulbrig (Theoda) war alles geschehen, um eine nach jeder Richtung musterhafte Aufführung zustande zu bringen. Feinhals und Bender wie Frau Preuse-Matzenauer leisteten geradezu Unübertreffliches.

Wie auf dem Gebiete der Oper, trug Schillings auch mit seinen vier Orchestergesängen, „Glockenlieder" nach Texten von Spitteler, über alle Mitbewerber den Sieg davon. Er war unzweifelhaft die bedeutendste Erscheinung auf dem diesjährigen Fest. Die vier Lieder sind in ihrem gegensätzlichen Gehalt so ins Tiefste ausgeschöpft, jedes ist so geschlossen und fertig in seiner Wirkung, dabei nimmt die Erfindung aus erster Hand so unmittelbar gefangen, daß ich für mein Teil die „Glockenlieder" für das Wertvollste des Festes nicht nur, sondern überhaupt für etwas vom Allerwertvollsten halte, was die letzten Jahre uns an Musik gebracht haben. Besieht man sich die Partitur näher und vergleicht sie mit den bei der Aufführung erreichten




Klangwirkungen, so muß man staunend das geniale Vorstellungsvermögen erkennen, das da das Läuten, das Summen und Schwingen der Glocken und Glöckchen materialisierte, ohne irgendwo zu den grobsinnlichen Mitteln geschlagener Eisenstäbe oder ähnlicher amöner Radauwerkzeuge, mit denen wir von anderer Seite reichlich traktiert wurden, seine Zuflucht zu nehmen. Auf die raffinierteste Weise ist stets der gewollte Eindruck erreicht, wird stets die gewünschte Stimmung angeschlagen, und doch macht sich nie das Raffinement als solches bemerkbar, sondern erscheint nur als der Ausfluß echter Empfindung, die in vollendete Form gegossen worden ist.

Echte Empfindung! Wie gerne und wie berechtigt kann man sie manchen, ja vielen von denen, die der Musikausschuß diesmal der Aufführung für würdig befunden hat, zugestehen; und wie schmerzlich vermißte man dabei eben nur die Vollendung, die Möglichkeit, das, was der Komponist sagen wollte, frei und unbeschränkt nach innerer Notwendigkeit in überzeugender und untadeliger Weise sagen zu können. Echte Empfindung offenbart sicher Paul von Kienau in seiner Symphonie (f-moll) für großes Orchester, deren drei Sätze die Aufmerksamkeit des Hörers oft fesseln, hie und da auch irritieren, z. B. durch den argen Mißbrauch, der mit den Pauken getrieben wird. Kienaus Erfindung hat langen Atem; Bruckners Einfluß aber ist ganz unverkennbar, im rein musikalischen wie im formalen Sinn. Ist auch lange nicht alles ausgereift, so ist der Komponist doch zu denen zu zählen, auf deren Zukunft man Hoffnungen setzen darf. Weniger könnte ich das von Jan van Gilse behaupten. Seiner Symphonie Nr. 3 für eine hohe Sopranstimme und großes Orchester, „Erhebung", eignet gewiß viel technisches Können, mehr jedenfalls wie Kienaus Werk; und zu Anfang besticht die Musik auch durch das ihr innewohnende Pathos. Allein der weitere Verlauf offenbart eine so verzweifelte Unfähigkeit, die einmal angenommene Linie zu verlassen, in ihrer Richtung zu moderieren oder zu variieren, daß das Endresultat nur Langeweile sein konnte, die mit Wotan sprach: „Nur eines will ich noch: das Ende, das Ende!" Mientje van Lammen erwies sich hier wie bei späteren Gelegenheiten als ganz ausgezeichnete Sopranistin. Das erste Orchesterkonzert, das von der Königlich Württembergischen Hofkapelle unter Hofkapellmeister Dr. Aloys Obrist ausgeführt wurde, brachte noch eine Suite fantastique für Klavier und Orchester von Ernest Schelling. Wie der Musikausschuß dazu kam, sie ins Programm aufzunehmen, gehört zu den zahlreichen Unbegreiflichkeiten, mit denen er diesmal die Festgäste überraschte. Diese vier Sätze sind Virtuosenmusik im guten wie im schlechten Sinn, glatt, nicht ohne den Geist gemacht, der dieser Art von Kunstbetätigung eigen ist, vorab im vierten Satz mit seinen amerikanisch-exotischen Themen, für viele gewiß bestechend durch ihre fixe Geschicklichkeit, aber leer, leer und bar jeden tieferen Gefühls. Wenn ich nicht irre, hatte der Allgemeine Deutsche Musikverein doch einmal gewisse Leitsätze, nach denen er die Musikentwickelung fördern wollte? Die Württembergische Hofkapelle unter Obrists ruhiger und vornehmer Leitung spielte ganz vorzüglich. Sehr voll ist der Klang ihrer Blechbläser; wenn die Stimmung der Holzbläser nicht immer ganz befriedigte, mag daran die mehr als tropische Temperatur im Saale schuld gewesen sein. Die „Glockenlieder" dirigierte Schillings selbst; Ludwig Heß sang sie mit all dem eindringenden Verständnis, das ihn zusammen mit seinem schönen Tenor zu einem der ersten Sänger der Gegenwart macht. Ernest Schelling war seiner Suite ein brillanter Interpret am Flügel.

Das zweite Orchesterkonzert stand mit unserem Hoforchester unter Felix Mottls wundervoller Direktion, mit Ausnahme von Frederik Delius' „Eine Messe des Lebens" (II. Teil) für Soli, Chor und Orchester, die der Dirigent der mitwirkenden Gesellschaft für Chorgesang, Kammersänger Ludwig Heß, leitete. Die „Messe des

Lebens“ ist auf Texte aus Nietzsches „Zarathustra“ (zusammengestellt von Paul Cassierer) geschrieben; an sich eine unglückliche Idee. Nietzsches Worte enthalten einmal so viel eigene Musik, daß das Hinzutreten einer zweiten Musik als überflüssig, ja störend empfunden wird. Und zweitens hergen — und verbergen — sie einen oft so tiefen Gedankengehalt, daß sie lediglich als Stimmungssubstrat nehmen, wie es der Musiker tut und tun muß, eigentlich eine ungeheure Profanation bedeutet. Dazu kommt die sattsam bekannte Stellung Nietzsches zur Musik unserer Zeit, die ihn von der Auffassung Delius' gewißlich entrüstet sich hätte abwenden lassen. Abstrahiert man aber von alledem gutwillig, so kann man konstatieren, daß Delius vieles zu sagen hat, was über die Schablone hinausgeht. Er verschmäht bewußt eine feste Gestaltung nach jeder Richtung, seine Töne wollen nur Stimmung malen und Stimmung erzeugen (eine gewisse Verwandtschaft mit der französischen Schule, nicht zuletzt mit Debussy, fällt dabei auf), und das gelingt ihm, unterstützt durch eine kluge Instrumentation, des öfteren vollkommen, wenn auch bei ihm die Wandlungsmöglichkeit im Ausdruck recht beschränkt erscheint. Neben gänzlich Mißglücktem wie dem Baritonsolo „Erhebt eure Herzen“ — an dessen ungenügender Wirkung übrigens der Baritonist Rudolf Gmür nicht ganz unschuldig war während die Gesamtleistung von Chor, Orchester und Solisten (Damen Mientje van Lammen, Olga von Welden, Herren Benno Haberl und Rudolf Gmür) vielfach Lob verdiente — stehen Eingebungen edelster Art wie in dem Teil: „Die Sonne ist lange schon hinunter“ oder in der „Mittagsphantasie“, in der die tiefen Holzbläser äußerst glücklich das lautlose Brüten und Zittern der Luft versinnlichen. Geschmacklos und ohrenbetäubend ist der Lärm, der zum Schluß mit geschlagenen Eisenstangen gemacht wird. Ihrer bediente sich auch, ein wenig motivierter, Karl Bleyle in seinem „Flagellantenzug“, Tondichtung für großes Orchester, op. 9. Bleyle ist eines der besten Talente, mit denen uns das Fest bekannt gemacht hat, nur scheint er noch zu sehr den Lärm für das alleinseligmachende Prinzip der modernen Musik zu halten, sonst würde er schwerlich gleich den Hörer mit der scheußlichen Einleitung auf dem übermäßigen Dreiklang überfallen. Er hätte das nicht nötig; denn er hat Ernsthaftes zu sagen und versteht seine Tondichtung — ein nicht zu unterschätzender Vorzug — durchsichtig aufzubauen und durchzuführen. Auch Josef Krug-Waldsee ist diese schwierige Kunst zu eigen, die er in seiner symphonischen Dichtung „Der goldene Topf“ (nach E. T. A. Hoffmann) bewährte. Nur spielte ihm gleichfalls die Lärmwut in seiner Fuge der „bösen Mächte“ einen argen Streich; um so lange zu dauern, ist sie zu gleichgültig und zu peinigend. Einen großgearteten Schluß fand das Konzert mit Siegmund von Hauseggers „Sonnenaufgang“, einem Freiheitssang nach Gottfried Keller, für gemischten Chor und großes Orchester, von Hausegger selbst dirigiert und von der Konzertgesellschaft für Chorgesang gesungen. Wie in seinem „Requiem“ zeigt Hausegger auch in seinem „Sonnenaufgang“, daß er es eminent versteht, die Chormassen zum Ausdruck wuchtiger Gedanken zu verwenden. Sein Freiheitssang imponiert aber nicht nur durch die kluge Verwendung der Massenwirkung, sondern durch das in ihm verkörperte außergewöhnliche Können. Hausegger ist ein Erfinder ersten Ranges. Sein Thema: „Fahre herauf, du kristallener Wagen“ suggeriert wirklich mit unwiderstehlicher Gewalt das Bild, dem es als Zeichen dient.

Die zwei Kammermusikkonzerte verliefen nicht allzu aufregend — oder negativ aufregend, wenn man will. Indem man nämlich noch mehr wie in den Orchesterkonzerten Gelegenheit bekam, sich über die Tätigkeit eines hohen Musikausschusses kopfschüttelnd zu verwundern. Am meisten bei Henri Marteau's Kammersymphonie (Octette symphonique) für Flöte, Klarinette, Horn und Streichquintett f-moll op. 15.

Die einzige, nicht gerade entschuldigende, Entschuldigung für die Herren kann die Annahme sein, daß sie gar nicht ansahen, was der berühmte Mann ihnen zuschickte; oder daß ihnen eben der berühmte Name als Gold erscheinen ließ, was kein Gold war. Die hohe Achtung, die man vor Henri Marteau, dem Geiger, haben muß, verbietet es, näher auf sein Oktett einzugehen; die Diskrepanz, die in dem überlangen und meist schlechtklingenden Werk zwischen hochstrebendem Wollen, wie es sich in der von Marteau verfaßten Programmerläuterung verrät, und zwischen seinem realen Können zutage tritt, ist allzu traurig. Die ausführenden Herren Scherrer, K. Wagner, Hoyer, Ahner, E. Wagner, Haindl, Ebner und Horbelt gaben sich alle Mühe, zu retten, was nicht zu retten war. Weit freundlicher muteten zwei Quartette von Richard Lederer und Karl Pottgießer an; das fünfsätzige in D-dur von Pottgießer weist so wenig wie das in A-dur von Lederer neue Bahnen. Was für beide einnimmt, ist die Stilechtheit und Solidität der Arbeit und der Gedankenreichtum, der insbesondere bei Lederer überraschend mannigfaltig ist. Man wird bei seinem Quartett nach Art und Inhalt unwillkürlich zeitweise an Beethoven gemahnt, ohne daß dem Nachgeborenen dieser Vergleich abträglich wäre. Das Ahner- und das Münchener Streichquartett bewährten ihr oft gerühmtes Können auch dieses Mal. Konzertmeister Ahner brachte noch zusammen mit dem ganz hervorragenden Pianisten Prof. Schmid-Lindner eine Violinsonate von Karl Ehrenberg zu Gehör, Es-dur op. 14; sie bestätigte das günstige Urteil, das man über Ehrenberg in Dresden bereits fällen konnte. Frisch und frei fließt ihm der melodische Quell, Natürlichkeit führt ihm die Feder. Mit der Zeit wird sein Schaffen vielleicht noch mehr in die Tiefe geben. Heute gibt er schon der Geige wie dem Klavier dankbare Aufgaben, ohne je die Grenze guter Musik um irgendwelcher Virtuosengelüste willen zu überschreiten.

Es ist eine eigentümliche Beobachtung, daß, je mehr unsere Schaffenden sich vom gewaltsamen Tiefsinn, vom hohen Kothurn des Programmes abwenden — und das geschah bei diesem Fest, man sehe nur die Erläuterungen im Festheft unserer Zeitschrift, schier auffällig und absichtlich — je mehr sie versuchen rein musikalisch zu wirken, sie der Gefahr melodischer Banalität allzuleicht verfallen. Bedauerlicherweise ist ihr selbst Paul Juon nicht entgangen in seiner Trio-Caprice (nach Selma Lagerlöfs „Gösta Berling") für Klavier, Violine und Violoncell op. 39. Seine ersten zwei Sätze sind untadelig, ein bißchen gewollt bizarr, aber doch dem Geist des Lagerlöfschen Buches nahe verwandt. Der zweite Satz — Andante, Scherzo (Vivace) — gehört sogar zu denen, die wiederzuhören man Verlangen trägt, weil in ihm die ganze Romantik des „Gösta Berling", die übermütig todeslustige und überschwänglich todestraurige, zum Klingen kommt. Leider zerstört der letzte Satz alles mit seiner Unvornehmheit, trotz der famosen instrumentalen Ausnutzung der Streicher. Nur in einer so wahrhaft kongenialen Ausführung, wie sie das Russische Trio ihm und dem ganzen Werke angedeihen ließ, ist er noch erträglich. Walter Braunfels spielte eine Reihe Bagatellen und Studien eigener Komposition für Klavier. Er blieb ihnen pianistisch einiges schuldig. Allzugleichartig und engbegrenzt in ihrem Gehalt verraten sie auch deutlich ihre bestimmenden Vorbilder: Brahms und Schumann.

Blieben noch die Lieder, deren es eine erkleckliche Anzahl gab, gesungen von den Damen Mientje van Lammen, Else Schünemann und den Herren Ludwig Heß und Rudolf Gmür. Unter den dabei vertretenen Tonsetzern ragte Roderich von Mojsisovics mit drei Gesängen hervor, die selbständiges harmonisches und melodisches Fühlen verraten; er war jedenfalls die einzige wirkliche Persönlichkeit unter seinen Konkurrenten. Karl Kämpf hat mit Ausnahme von „Verschwunden" nichts von eigentlicher Sonderart zu bieten; eher ist das der Fall bei Georg Vollerthun, dessen



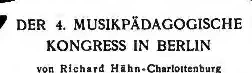


Vertonungen Liliencronscher Gedichte recht sympathisch berühren durch manchen feinen Zug und durch warmherziges Erfassen ihres Wesens. Manchmal jedoch nähert er sich, ebenso wie Kämpf, so z. B. in Storms „Oktoberlied", bedenklich der Trivialität. Unbedenklich tut das Kurt Schindler. Im ersten Kammermusikkonzert konnte man seinen „Erfülltes Schweigen" und „Vöglein Schwermut" einigen Geschmack abgewinnen wegen ihrer prätentionslosen Schlichtheit; dafür rächte er sich im folgenden durch den Ungeschmack der drei Lieder nach Gottfried Keller, die munter und unbekümmert im Fahrwasser der Seichtigkeit dahinschwimmen. O heiliger Musikausschuß, war das deine Meinung?

Doch richten wir zum Abschluß den Blick auf Angenehmeres. Als Einleitung zum Feste wartete der Teilnehmer ein Abend im Münchener Künstlertheater, der Glucks opéra comique „Die Maienkönigin" (Les amours champêtres) und Hermann Bischoffs „Das Tanzlegendchen" vorführte. Das Münchener Künstlertheater ist eine Schöpfung, ein Versuch von so einschneidender Wichtigkeit für unser ganzes Theaterleben der Gegenwart und Zukunft, daß ich seine Darbietungen nicht mit ein paar Worten abtun möchte, die das Eigentliche der Sache kaum treffen könnten. Es ist zum Verständnis seines Wollens eine weiter ausgreifende Darlegung seiner Absichten und seiner Hilfsmittel notwendig. Heute sei nur gesagt, daß Glucks unendlich reizvolles Schäferspiel, mit Dekorationen und Kostümen von Hermann Buschbeck, Mottl am Dirigentenpult, rauschenden Beifall erntete, während Fritz Cortolezis „Das Tanzlegendchen" — nach einer alten Legende und Gottfried Kellers Erzählung von Georg Fuchs, Ausstattung und Kostüme von Hans Beatus Wieland — trotz seiner prächtigen Leitung nicht zu ganz so reinem Siege führen konnte, weil Bischoffs Musik ungeachtet aller Grazie, die in der Partitur lebt, unter ihrer ungünstigen Instrumentation leidet. Die Bühnenbilder waren bei beiden Stücken ganz einzigartig künstlerisch bis ins kleinste Detail gesehen und durchdacht.

Und hierin, es sei noch einmal betont, in den Aufführungen im Prinzregenten- und im Künstlertheater, nicht in den Konzerten, lag die nicht hoch genug zu schätzende Bedeutung der diesjährigen Tagung. Ein günstiger Zufall fügte es, daß auch in der Generalversammlung, nach einem ziemlich scharfen Zusammenstoß des Vorstandes mit dem Vertreter des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes bei Gelegenheit der Debatte über die Münchener Kaim- und Ausstellungsorchesterkrise, gemäß dem Antrage von Paul Ehlers ein Beschluß gefaßt wurde, der gleicherweise verheißungsvoll in die Zukunft weist: der Beschluß, wenn möglich nach dem Muster des Allgemeinen Deutschen Bühnenvereins ein Schiedsgericht zu gründen für Streitigkeiten zwischen Orchesterleitern, Musikgesellschaften usw. und ihren angestellten Musikern. So stand auch die Münchener Generalversammlung im Zeichen wünschenswerten Fortschrittes. In den Konzerten schien es manchmal, als wäre der Verein seiner alten Tendenz, das musikalische Leben im Sinne fortschrittlicher Entwicklung zu beeinflussen, untreu geworden. München selbst aber hat unwiderleglich bewiesen, daß es diesem Leitsatz huldigt; es hat bewiesen, daß es eine Musikstadt ist im echten und wahren Sinne des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und seines Gründers Franz Liszt.





DER 4. MUSIKPÄDAGOGISCHE KONGRESS IN BERLIN

von Richard Hähn-Charlottenburg

Bei den Teilnehmern des vierten Musikpädagogischen Kongresses stellte sich ein außerordentliches Mißverhältnis in der Zahl der Auswärtigen und der Berliner heraus zu Ungunsten der letzteren, was eine besondere Beleuchtung verdient. Von bekannten und berufenen Berliner Musikern sah man sehr wenige, und die meisten der fehlenden machen kein Hehl aus ihrer Abneigung und begründen ihr Fernbleiben mit dem Hinweis auf die mangelnden Resultate der Kongresse. Dieser Begründung kann nun nicht scharf genug entgegengetreten werden, auch wenn zugegeben werden muß, daß mehr positive Arbeit geleistet werden könnte. Es ist aber unter allen Umständen ein sehr wichtiges Resultat, wenn die Diskussion eine so scharfe und begründete Opposition gegen minderwertige Anträge ergibt, daß deren Verwirklichung unmöglich gemacht wird. Und schon dieses Zieles halber sollte keiner, soweit er überhaupt über seine Tagesbeschäftigung hinausschaut, die Unannehmlichkeiten der Sitzungen scheuen. Aber auch positiven Gewinn wird der Besucher heimbringen, denn die Diskussionen enthalten soviel Anregungen und Hinweise, daß man in ihnen das eigentlich wertvolle Moment des Kongresses erblicken muß. Vielleicht zieht die Leitung aus dem Gang der Verhandlungen die Lehre, die Diskussionsredner, wenn sie etwas zu sagen haben, ruhig ausreden zu lassen und andere, die aus einem Worte zehn machen, als nicht zur Sache gehörig zum Schweigen zu bringen. Diesmal war es recht häufig umgekehrt.

Der Schwerpunkt des vierten Musikpädagogischen Kongresses lag also, wie erwähnt, in den Diskussionen, die zum großen Teil mit einer famosen Frische und einer auf gesunden Füßen stehenden praktischen Weltanschauung geführt wurden. Auf gleicher Höhe standen die Vorträge nicht, die häufig seltsame Ansichten und merkwürdige Phantastereien zutage förderten. Dahin gehört z. B. „Violintechnik auf natürlicher Grundlage", wo der Redner behauptete, der sogenannte große Ton und der Idealton seien eins. Nein, Herr Dr. Möbius! Und nicht die Quantität, sondern nur die Qualität des Tones darf das Ziel des Unterrichts sein. In einer Demonstrationssitzung „Die moderne Klaviertechnik und ihre Verwendbarkeit im praktischen Klavierunterricht" wollte der Vortragende alle ultramodernen Methoden in Bausch und Bogen verwerfen, vergaß aber wohl, daß erst diese modernen Methoden, besonders Breithaupts bekanntes Buch, der durchgängigen Anschauung ein Ende machten, als sei der Anschlag etwas Angeborenes, nicht Erlernbares.

Interessanter ging es in den Kunstgesang-Sitzungen her. Zwei physiologische Vorträge der Herren Dr. Gutzmann und Dr. Katzenstein-Berlin zogen ein zahlreiches Publikum herbei. Ich möchte dabei erwähnen, daß derartige Vorträge wohl recht allgemein bildend sind, der Gesanglehrer aber auch ohne sie auskommt. Er muß sich sehr hüten, den Schüler auf Hals oder Kehlkopf zu verweisen, den er, ebensowenig wie der Pianist die Saiten, irgendwie direkt zum Guten beeinflussen kann. Frl. van Zanten-Berlin forderte eine möglichst vielseitige Vorbereitung der Gesangs-

pädagogen. Ich sehe wohl mit den meisten Einsichtigen die betrübenden Leistungen des Gros der Gesanglehrer in dem äußerst mangelhaften praktischen Können. Den stärksten Besuch hatte die Demonstrationssitzung der Kunstgesangskommission zu verzeichnen, in der es infolgedessen auch besonders lebhaft zuging. Aber auch hier wird der Gesanglehrer nicht auf seine Kosten gekommen sein, es sei denn mit dem Hinweise Dr. Seydels-Leipzig, daß der Schüler, soweit irgend möglich, die Nasenatmung zu betreiben habe.

Reicheren Gewinn ergaben die Sitzungen, die sich mit der musikalischen Erziehung auf den Schulen beschäftigten. Von den offiziellen Rednern bestand allerdings nur Herr Roeder-Herford mit Ehren, der den minderwertigen Gesangunterricht auf den Volksschulen für die ungenügende Ausbildung der Schüler der Lehrerbildungsanstalten verantwortlich machte. Herrn Dr. Burkhardts-Berlin Vorschlag: Musikgeschichte auf den höheren Lehranstalten während der Mutation einzuführen, wurde ebenso kurz wie einstimmig abgelehnt, während Herr Martens-Altona und seine Behauptung: die Übertragung des Gesangunterrichtes an einen Philologen würde keine Förderung bedeuten, und eine Verbindung des philologischen Studiums mit der musikpädagogischen Fachausbildung überhaupt nicht gut zu heißen sein, eigentlich die schlimmste Kritik erfuhr. Auch der Methode Dalcroze erging es nicht besser: es scheinen sich demnach die reizenden, augenfälligen Übungen für den Gesang- und Musikunterricht an den Volksschulen nicht zu eignen, da sie allseitig in sehr ausführlicher Behandlung mit schwerwiegenden Argumenten zurückgewiesen wurden.

Der sozialen Frage konnte leider der beabsichtigte breite Raum nicht gewidmet werden; die plötzlichen Erkrankungen der Herren Landgerichtsrat Lattmann-Berlin und Professor Kulenkampff-Potsdam raubten dem Kongreß zwei Hauptredner. Einen vollen Erfolg trug der feine, durchdachte Vortrag von Frl. Stieglitz-Berlin davon, in dem mir besonders bemerkenswert der Plan der Gründung von Volksmusikschulen schien. Bedeutend kälter dagegen wurde den Ausführungen von Frl. Sprengel-Berlin und Frl. Morsch-Berlin begegnet, die die Abwicklung der sozialen Wünsche dem Staate zuschieben wollten. Den vielfach dabei entwickelten Widersprüchen trat Frl. Leo scharf entgegen, die sich u. a. nachdrücklichst gegen die Zumutung wandte, die Musiklehrenden sollten sich von Staats wegen unter den Schutz des Reichsinvalidengesetzes begeben. Dem Staate würde ja wohl eine so einfache Lösung höchst bequem sein, für die Musiklehrenden aber eine Verweisung in die Stellung des Dienstbotenpersonals heißen. Herr Mayer-Mahr-Berlin schließlich machte sich zum Sprachrohr weitester Musikerkreise, indem er die Bildung von Musikerkammern forderte, die ähnlich der Bühnengenossenschaft eine wirkliche Organisation und einen ehernen Zusammenschluß der Musikerwelt und — die Lösung der brennenden sozialen Frage bedeuten würde.





BÜCHER

177. **Carl Mennicke:** Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Nebst Biographieen und thematischen Katalogen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906.

Im vorliegenden Werke hat der Verfasser einen überaus schätzenswerten Beitrag zur Geschichte der noch wenig aufgehellten vorhaydnschen Musik geliefert, an der man neuerdings, seit der wichtigen Publikation über die Mannheimer Tonschule (Stamitz u. A.), wieder regeres Interesse gewonnen hat. Sind einmal alle Fäden bloßgelegt, die nach Joh. Seb. Bachs Tode von dessen künstlerischem Ideale ab- und der neuen Kunstrichtung zuführten, die in der Wiener Glanzepoche der deutschen Musik ihren Höhepunkt erreichte, so wird insbesondere Haydn noch weit weniger, als dies schon jetzt der Fall ist, als ein Komponist mit nur einem Vorläufer, C. Ph. Em. Bach, erscheinen. Eine ausführliche Kritik des vorliegenden Werkes hier zu geben ist ganz und gar unmöglich, da die Fülle des Neuen darin eine fortlaufende Rubrizierung ebenso nötig machen würde, wie die vielen polemischen Abschnitte des Werkes eine Stellungnahme erheischten, die sich nicht mit zwei Worten geben ließe. Diese Polemik, die Mennicke als Parteigänger Riemanns gegen Kretzschmar und seine Schule mehr oder weniger versteckt in sein Werk einflicht, schadet dem überaus fleißigen Buche in doppelter Weise: sie hat der Einheitlichkeit der Darstellung Abbruch getan und die Arbeit unnötig breit aufgeschwellt. Mennicke teilt eine riesige Fülle des Materials mit, geht aber nicht mit der wünschenswerten Ökonomie mit ihm um; so zerstreuen sich die Schlußfolgerungen und Resultate in unliebsamer Weise. Das alles ist freilich nicht dazu angetan, den unleugbar großen Wert des Werkes dauernd zu beeinträchtigen, von dem ich, um auch diese Ausstände noch hervorzuheben, bedauere, daß es in übertriebener Weise Gebrauch von allerhand wirklich unnötigen Fremdwörtern macht und an einigen Stellen überaus mangelhaft (auch die Revisoren des Druckes in der Druckerei selbst sind durchaus nicht ohne Schuld) korrigiert ist. Daß Mennicke, der die Grenzen seiner Untersuchung in den der eigentlichen Zeit seiner Darstellung voraufgehenden Abschnitten recht weit gezogen hat, nicht auch Graupner ausführlich behandelt, sondern sich im wesentlichen mit der einzigen durch Riemann in seiner „Großen Kompositionslehre" gegebenen Analyse begnügt, bedauere ich persönlich sehr. Leider ist mein seit langer Zeit abgeschlossener thematischer Katalog von Graupners Symphonieen und französischen Ouvertüren noch nicht zum Drucke gelangt. Mennickes Arbeit verlangt und verdient eingehendes Studium.

Prof. Dr. Willibald Nagel

178. **Paul Bruns:** Neue Gesangmethode nach erweiterten Grundlehren vom primären Ton. In gemeinfaßlicher Darstellung. Verlag: Otto Dreyer, Berlin.

Der Verfasser versichert uns im Vorwort, daß er nicht das abgestandene Klagelied über den Verfall der Gesangskunst anstimmen und noch weniger die heutige so regsame und vielseitige Gesangspädagogik befehden wolle. Aber er hält sein Versprechen nicht, denn auf Schritt und Tritt begegnen wir in seinem Buche nicht nur einer fortlaufenden

Polemik gegen die bisherigen Theorieen und ihre Vertreter, sondern auch der immer wiederholten Versicherung, daß mit der allgemeinen Einführung seiner eigenen Tonbildungsprinzipien ein großer Aufschwung, ja eine neue Ära der Gesangskunst bevorstände. Es ist also doch das alte Lied in einer neuen Tonart: Die Gesangskunst hat sich bisher mit Ausnahme einiger genialer Naturalisten, die instinktiv das Richtige trafen, auf dem Holzwege befunden, und erst die neue Lehre des Verfassers wird „das Volk, das im Dunkeln wandelt", aufklären. Bruns sieht das Allheilmittel für alle gesanglichen Schäden der Gegenwart in der von Müller-Brunow begründeten Lehre vom „primären Ton", die er selbst in eigentümlicher Weise ausgestaltet, indem er das Phänomen der Obertöne im Stimmklang für den Tonbildungsunterricht praktisch zu verwerten sucht. In diesem Phänomen sieht er das „Essentiale des primären Tons" und verheißt für später eingehendere Erklärungen in einer Sonderbroschüre. In der vorliegenden Arbeit beschränkt er sich auf die Erwähnung der mitklingenden Oktave; die interessante Frage, ob der Sänger und gar der Hörer bei jedem Gesangston eine ganze, den Dreiklang und die Naturseptime einschließende Obertonreihe mitempfinden soll, läßt er somit unberührt. Wie übrigens ein so obertonreicher, aus günstigen Resonanzfaktoren ersprießender Ton zu der heute so beliebten Bezeichnung „primär" kommt, ist schwerverständlich. Bruns polemisiert sogar (S. 64) gegen die einzig vernünftige, ja selbstverständliche Begriffsbestimmung Merkels, der den von der Lunge und den Stimmbändern erzeugten, noch nicht im Ansatzrohr timbrierten Stimmklang „primären Ton" nannte. Das Erzeugnis des Zusammenwirkens von Lunge, Stimmbändern und Resonanzräumen könnte man doch vernünftigerweise nur s e k u n d ä r e n Ton nennen. Aber das Feldgeschrei aller Gesangslehrer, die nun einmal um jeden Preis „modern" sein wollen, ist und bleibt der „primäre Ton". Dabei ist der Begriff ebenso verschwommen und unklar wie der Name. Man höre nur den Verfasser (S. 44): „Hier ist primärer Ton ein Kollektivbegriff für einen großen, noch nicht geschlossenen Kreis neuer tonbildnerischer Ideen, für ein System neuer Thesen zur Klangentwickelung der Naturstimme, ein Klangbegriff für eine Reihe klangplastischer Vorstellungen, stimmpädagogischer termini technici und einer musikalischen harmonischen Struktur der menschlichen Stimme." Die alleinseligmachende Lehre vom registerausgleichenden primären Ton soll an die Stelle der Dreiregistertheorie treten, obwohl der Verfasser doch nicht wagt, „die Register als stimmphysiologische Fakta wegzuleugnen" (S. 20, 21); aber er deutet sie „als Übergänge, als schwache Stellen im Gesangsorganismus, als Störungen und Hemmungen natürlicher Resonanz" (S. 21), die durch den primären Ton beseitigt werden sollen. Wie ein „stimmphysiologisches Faktum" durch eine Resonanzerscheinung aus der Welt geschafft werden soll, bleibt das Geheimnis des Verfassers. Die üblichen Ausdrücke „Mittelstimme", „voix mixte" und „Falsett" will Bruns aus der Terminologie der Gesangschulen beseitigt wissen, ebenfalls zugunsten der Alleinherrschaft des primären Tones. „Falsetto heißt ‚falsch'. Etwas Falsches, Unfertiges kann niemals künstlerische Wirkung erzielen", lautet an einer Stelle (S. 22) seine Beweisführung. Das registerausgleichende Element des primären Tones findet er in der Kopfresonanz, die er methodisch auf den ganzen Stimmumfang übertragen will (S. 67). Diese „höchste Resonanz" ist aber nach Bruns niemals angeboren und somit kein Naturprodukt, sondern muß allen, auch den begnadetsten, Naturstimmen erst anerzogen werden (S. 74, 96). Dafür aber besitzt sie die Wunderkraft, „Stimmen aus dem Nichts zu schaffen" (S. 51) und bei „jeder primär durchgebildeten Frauenstimme unabhängig vom Klangcharakter einen Umfang von mindestens zwei und einer halben Oktave im crescendierten, bühnenfähigen klangvollen Ton mit absoluter Bestimmtheit" zu entwickeln (S. 54). Aber wenn Bruns auch fest an die Allmacht seiner Methode glaubt, gesteht er andererseits die ewige Ohnmacht der Theorie zu: „Das wunderbare

Geheimnis der menschlichen Stimme gleicht der Sphinx: Die Wissenschaft wird es nicht ergründen, das steht fest" (S. 38, vgl. auch S. 65). Gewiß wird man „die geheimen Wechselbeziehungen zwischen Stimmhand und Resonanzkörper" niemals mit dem Kehlkopfspiegel erkennen können. Wohl aber hat das feinhörige Ohr tüchtiger Gesangsmeister schon vor Müller-Brunow und Bruns erkannt, daß die eigentliche kritische und aufbauende Tätigkeit des Tonbildners von den Resonanzräumen des Stimmapparates auszugehen hat. Der Verfasser befindet sich somit im Irrtum, wenn er (S. 66) den Gedanken, daß der künstlerische Ton eine Resonanzerscheinung sei, als „völlig neue tonbildnerische Anschauung" bezeichnet. Auch mit manchen anderen Behauptungen wird Bruns auf heftigen Widerstand stoßen; so mit der, daß alle deutschen Stimmen auf gewissen Tönen ausnahmslos detonieren (S. 115), und mit der ebenso kühnen, daß die Unreinheiten des Gesangstones genau nur von dem Tonbildner (natürlich dem primär geschulten!) heurteilt werden können (S. 113 ff.). Über Reinheit der Intonation, soweit sie von der Schwingungszahl abhängig ist, pflegt unter Menschen mit feinem musikalischen Gehör keine Meinungsverschiedenheit zu bestehen. Daß die Sänger sehr häufig nicht zu dieser Menschengattung gehören, kommt eben daher, daß viele sich der Musik widmen, weil sie Stimme haben, ohne musikalisch zu sein. Daß das Detonieren bei Kunstnovizen an der Tagesordnung ist (S. 109), muß ich aus eigener langjähriger Erfahrung im Gesangunterricht bestreiten. Insbesondere ist es mir nie begegnet, daß Geiger, die sich später im Gesang ausbildeten, im Anfang unrein gesungen hätten, während ich von unmusikalischen Sängern mit vorzüglicher Tonbildung oft eine sehr mangelhafte Intonation vernommen habe. Anlage und Ausbildung des Ohres fallen eben hierbei mehr ins Gewicht als die Kultur der Stimme. Auch Behauptungen wie „Die mezza voce ist der deutschen Schule fast fremd" (S. 76) und „Absolute Tonfreiheit ist beim deutschen Natursänger nie vorhanden" (S. 95) sind sehr anfechtbar und verraten die alte, so gänzlich unbegründete Überschätzung des welschen Gesanges, gegen die schon Felix Mendelssohn in seinen Briefen an die ausgezeichneten deutschen Sänger Eduard Devrient und Franz Hauser im Jahre 1831 lebhaft, aber vergeblich protestiert hat. Ernst Wolff

179. E. A. Kielhauser: Die Stimmgabel, ihre Schwingungsgesetze und Anwendungen in der Physik. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig 1907.

Diese auf fremden Untersuchungen fußende Monographie, die zugleich eine Sammlung der Forschungsergebnisse auf diesem Gebiete ist, wie sie bisher nur in den verschiedensten deutschen und fremdsprachigen Zeitschriften zerstreut vorlagen, hat für den praktischen Musiker nur wenig direkt Interessierendes. Dahin gehören bestimmte Maßregeln für die Behandlung der Stimmgabel, wenn ihre Tonhöhe unverändert bleiben soll. Man soll sie nämlich erstens gegen Rost schützen und sich daher hüten, mit den Fingern über ihre Zinken hinwegzustreichen; weiter spreche man nicht über die Gabel hinweg und öle sie, wenn man sie für längere Zeit aufhebt, mit Büchsenschloßöl ein oder stecke sie in eine Hülle von weichem Leder. Endlich soll man die Gabel vor mechanischen Beschädigungen bewahren und es daher vermeiden, wie es meist zu geschehen pflegt, sie an einen harten Gegenstand anzuschlagen, zumal dann die deutlich dabei auftretenden Obertöne, die zum Grundton dissonant sind, die Reinheit des Klanges beeinträchtigen. Das beste Mittel zur Erregung von Gabeln ist das Anstreichen mit dem Geigenbogen (Viola- oder Cellobogen), da dabei einerseits eine größere Dauer und Stärke des Klanges erzielt, andererseits auch die Gabel am meisten geschont wird. Der Musikwissenschaftler findet in dem Buche die Geschichte der Normalstimmungen bis zu den Beschlüssen der Wiener Stimmtonkonferenz, auch eine Tabelle über die Schwingungszahlen des jeweiligen a′ in verschiedenen Ländern, in zeitlicher Folge dargestellt. Das Buch zeichnet sich durch sorgfältige und zahlreiche Literaturnachweisungen aus.
Georg Capellen

MUSIKALIEN

180. **G. H. G. von Brucken Fock:** Die Wiederkunft Christi oder das nahende Gottesreich. Ein Oratorium für Doppelchor, Soli und Orchester. op. 19. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Die Gattung des Oratoriums ist heutzutage bei uns selten geworden; darum begrüßen wir jede neue Erscheinung auf diesem Gebiet mit um so größerer Aufmerksamkeit. Freilich scheint es, als ob die Seltenheit des Oratoriums ihren Grund darin hätte, daß uns das Gefühl für den echten Oratorienstil verloren gegangen sei — gerade so wie es uns für den Stil der Oper verloren gegangen ist. Aber während wir auf dem Gebiet der Oper eifrig nach einem Stil, der einen zeitgemäßen Inhalt in entsprechende Formen zu gießen verstünde, suchen (ihn leider noch immer nicht finden können), haben wir das Oratorium völlig aus dem Auge verloren. Betritt ein Komponist wie von Brucken Fock im vorliegenden Werk dies Gebiet, so liegt die Gefahr nahe, daß er der Stilvermengung verfällt. Das ist hier ohne Zweifel geschehen. Hört man den ersten Chor mit seiner erregten Leidenschaftlichkeit, so fühlt man sich durchaus ins Gebiet der dramatischen Musik versetzt; die pochenden Triolen in den tiefen Streichern in No. 7 erinnern der Farbe und Struktur nach an das Vorspiel zur „Walküre"; überhaupt zeigt besonders diese Nummer viel opernhafte Elemente. Dagegen zeigt der Choral No. 3 eine Bachsche Einfachheit und Innigkeit, nur ist die Stimmung weicher, fast sentimental. Das Altsolo aber (No. 6) mit dem Orgelpunkt in den leise tropfenden Baßvierteln steht direkt unter dem Einfluß von Brahms (Anfang des Deutschen Requiems). Sieht man von dieser Stilvermischung ab, so bieten die ersten sieben Nummern des Werkes viele große Schönheiten. So ist auch der dem Altsolo folgende, nur durch ein bedeutungsloses Instrumentalzwischenspiel von ihm getrennte Chor pompös aufgebaut, und das strahlende C-dur, zu dem er sich schließlich durch mancherlei harmonische Labyrinthe hindurchwindet, wirkt grandios. Auch das Baßsolo (No. 4) ist wuchtig, kraftvoll und stellt dankbare Aufgaben, dankbarere jedenfalls als das Soloquartett in No. 7, dessen Stimmführung trotz aller Künstelei, oder vielmehr eben wegen dieser Künstelei, jede Klarheit vermissen läßt; besonders wenn dann noch der Chor hinzutritt, wird es unmöglich sein, beim Hören die Fäden zu verfolgen. Überhaupt wird es von hier ab schlimm. Der Komponist sucht hier den Mangel an scharf geschnittenen Gedanken zu verdecken durch eine Künstelei harmonischer und polyphoner Art, die nach den schwungvollen Partieen des Anfangs um so unangenehmer wirkt. Am Schluß verläuft das Ganze im Sande. Es ist eben das leidige Übel, dem so viele unsrer zeitgenössischen Komponisten verfallen: sie schämen sich, wenn ihnen einmal eine gute Melodie einfällt, sie schlicht und natürlich hinzuschreiben, und sie behängen sie mit allerhand kontrapunktischem und harmonischem Glitzerkram, sodaß von der herzerquickenden Schlichtheit nicht viel übrig bleibt. Und doch täte uns gerade die Einfachheit so not!

Dr. Max Burkhardt

181. **Josef Suk:** Symphonie „Asrael" für Orchester, op. 27. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Asrael, der Todesengel, regte manchen Tondichter zur Tat an. Tschaikowsky gab in einem „den Manen eines großen Künstlers" geweihten Klaviertrio seinem Schmerz um den dahingegangenen Freund (Nikolai Rubinstein) Ausdruck, Georg Henschel gedachte der Lebensgefährtin in einem „Requiem". Die vorliegende Symphonie spiegelt die Stimmungen wieder, die den Komponisten angesichts des Todes seines Meisters und Landsmannes Anton Dvořák, zu dem er überdies durch seine Heirat in verwandtschaftliche Beziehung getreten war, ergriffen. Die Bezeichnung „Symphonie" darf man hier nicht



sonderlich streng nehmen; es zeigt sich zumeist eine „freiere“ Form. Das etwa eine Stunde dauernde Werk besteht aus fünf Sätzen, von denen drei ohne merkbare Unterbrechung zu spielen sind und als „I. Teil“ gelten, während Satz 4 und 5 den II. Teil darstellen. C-moll, die Tonart der Trauer, des Todessanges — wir finden sie in Beethovens „Marcia funebre“ (Eroica), in der Trauermusik Wagners (Götterdämmerung), in Strauß' „Tod und Verklärung“ u. a. — auch Suk spricht in ihr seine Trauer aus. Diesem einfachen,

Andante sostenuto

ruhig klagenden Motiv, dessen erster Takt zumeist in der markanteren, energischeren Gestalt auftritt, ist fast alles entsprossen, was die Partitur auf ihren 252 Seiten birgt. Mit welcher Liebe und Sicherheit hat der Komponist besonders Takt 1 und 2 dieses Motives verwertet! Stets läßt er den Gedanken in neuer Farbe und in verschiedenartigstem Charakter erscheinen, jetzt gekürzt, dann verlängert, in Moll, in Dur, in der Umkehrung, bald herrschend, bald begleitend. Der erste Satz erzählt uns von dumpfer Trauer, erwachendem Schmerze und heftigstem Klageausbruch; ein packendes Seelengemälde schuf hier der Tondichter. Ruhigere und tröstende Worte, unterbrochen von einem stillen Trauerzuge, dringen im zweiten Satze (Andante) an unser Ohr; eigenartig stimmungsvoll wirkt hier das „ewig“-hallende „des“: ein endloser Klageton. Der folgende Satz (Vivace) stellt das „Scherzo“ der Symphonie dar: wilde Harmonieen, ungezügelte Rhythmen, nationales, slawisches Gepräge. Den entschiedensten Kontrast bringt ein langsamer, melodischer und auch durch eigenartige Harmonieen fesselnder Mittelsatz. Wohllaut, Innigkeit und Poesie zeichnen in noch höherem Maße den vierten Satz (Adagio) aus; auch der Komponist scheint diesen Abschnitt besonders hoch zu stellen, denn er hat von dem Rechte der Wiederholung einzelner Teile einen ausgiebigeren Gebrauch gemacht als bei den übrigen Sätzen, er schien sich schwer losreißen zu können — und der Zuhörer wird ihm recht geben. Im Finale gelangt der Schmerz noch einmal mit Elementargewalt zum Ausbruch; ruhige, feierliche Klänge (Blechbläser), von Himmelsfrieden und Seelenfrieden zeugende Harmonieen beschließen das Werk. In Summa eine Komposition, die ein starkes Können, achtunggebietendes Talent offenbart und auf zahlreiche Aufführungen Anspruch erheben darf. Modern in der Tonsprache, modern in der Instrumentierung (Besetzung: Holzbläser, Trompeten und Posaunen dreifach, vier Hörner, Tuba, Harfe usw.), jedoch allzu „Gefährlichem“ aus dem Wege gehend, wird Suks „Asrael“ beim Publikum auf williges Entgegenkommen rechnen können. Leicht hat es der Komponist dem Orchester allerdings nicht gemacht; sein Werk verlangt eine treffliche Musikerschar und einen tüchtigen Dirigenten.

Franz Dubitzky

182. **Mieczyslaw Karlowicz:** „Wiederkehrende Wellen“, Tondichtung für Orchester. op. 9. Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, Berlin.

Etwas sehr buntschillernd sind sie, diese „Wiederkehrenden Wellen“, aber hie und da kommen doch einige recht hübsche Lichtbrechungen zustande. Der Tonsetzer hat die Partituren der Modernen von Berlioz bis Strauß ihrem Instrumentalen Kolorit nach sehr gründlich studiert und weiß so manches farbenprächtige Orchesterbild zu entwerfen. Leider hält diesem Geschick die thematische Erfindung nicht die Wage. Hier fehlt es an Eigenem und Selbständigem, und obwohl man von eigentlichen „Reminiszenzen“ nicht reden kann, mutet vieles doch recht bekannt an. An Wagner, an Strauß, an Bruckner (vgl. Seite 50 der Partitur „L'istesso tempo“ mit dem Hauptmotiv des ersten Satzes der Achten Symphonie), ja auch an Brahms (vgl. Ziffer 33 der Partitur mit dem

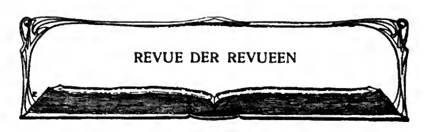
Schlußsatz der Ersten Symphonie) wird man gemahnt, und schon die Zusammenstellung dieser Namen läßt erkennen, daß es der Tonsprache des Werkes etwas an stilistischer Einheitlichkeit fehlt, ebenso wie der thematischen Entwicklung an rechter Geschlossenheit. Dem Titel des Werkes nach, der übrigens ziemlich schleierhaft bleibt, sollte man eine Art Rondoform erwarten, doch kommt trotz einer Reihe thematischer Wiederholungen nichts Derartiges zustande. Der Grundton des Ganzen ist auf bald träumerische, bald leidenschaftliche Sehnsucht gestimmt, bisweilen von kräftigen Episoden wirkungsvoll schattiert, als deren hübscheste das Allegro moderato (Seite 39) hervorgehoben sei; schade, daß das schwungvolle A-dur-Thema keine weitere Entwicklung erfährt. Im ganzen darf diese Partitur trotz mangelnder Reife als anerkennenswerte Talentprobe bezeichnet werden. Auch zeichnet sich die Musik bei aller modernen Tendenz doch durch ein sehr sympathisches, vornehmes Maßhalten aus. Dr. Eugen Schmitz

183. **Eduard Agate**: Sechs Lieder für eine hohe Singstimme und Klavier. Verlag: Sidney Riorden, London.

Während man in No. 1 („Waldlied") und namentlich No. 2 („Bauernregel") noch etwas kompositorische Begabung verspürt, muß man über die folgenden vier Lieder zum mindesten den Kopf schütteln. Der Komponist scheint hier ängstlich darauf bedacht gewesen zu sein, nicht zu den Reaktionären gezählt zu werden und um jeden Preis modern zu erscheinen. Man verkennt aber moderne bedeutende Kompositionen durchaus, wenn man besonders hervortretende Akkordkombinationen, die, am rechten Platz angewandt, von der größten Wirkung sind, unter die Lupe nimmt und in eigenen Kompositionen verallgemeinert. Ganz rückständige Theoretiker (aus Verachtung) und eine große Anzahl junger Komponisten (aus Überbegeisterung), denen der Komponist der vorliegenden Lieder unbedingt beigezählt werden kann, scheinen sich — wie ja überall die Extreme — in der Ansicht über „moderne Harmonik" zu berühren. Nach ihnen gibt es nur einen einzigen Grundakkord in der modernen Musik, der auf dem Klavier etwa durch Herunterdrücken möglichst vieler Tasten mit beiden Armen und Händen zu Gehör gebracht werden kann. Es ist statt Harmonielehre dann nur noch eine Regel zu lernen: „Die anderen Akkorde entstehen durch Weglassen einiger oder mehrerer Töne; jedoch dürfen niemals so viele Töne fortfallen, daß etwa ein einfacher Dreiklang dabei herauskommt." Die Melodik kommt bei Agate in diesen Liedern — wenn man hier überhaupt von einer Melodie reden darf — natürlich erst in zweiter Linie in Betracht; sie muß sich aus den gewählten Akkordfolgen ergeben und tritt nur an ganz besonders im Text hervortretenden Stellen in den Vordergrund, wie z. B. bei den Worten: „Der Stundenwagen kam polternd drein", wo der Sänger bei „polternd" wirklich fortissimo poltern muß. Wegen ihrer Unnatur ist die Singstimme an einigen Stellen fast unsangbar, an anderen, melodischeren Stellen dagegen sogar trivial. Eine wirkliche künstlerische Befähigung scheint mir vorläufig nur in einem allerdings ziemlich ausgeprägten Sinn für musikalische Form zu liegen, der sich in allen Liedern kundgibt und sie hierin vorteilhaft von ähnlichen Kompositionen unterscheidet. Nun, hoffentlich befindet sich Agate noch in der Sturm- und Drangperiode und hat uns später Reiferes zu sagen; Ansätze hierzu sind, wie schon erwähnt, vorhanden.

184. **Kurt Zöllner**: Kompositionen für Klavier. op. 7: „Vier leichte Stücke". op. 8: „Variationen". op. 9: „Acht Miniaturen". Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Auch diese Stücke sind wohl für Klavierschüler auf der Anfangs- und Mittelstufe bestimmt und als solche empfehlenswert. Die kleinen Kompositionen haben noch den Vorzug vor ähnlichen, daß die Harmoniefolgen bei aller Einfachheit gewählter sind. Die Variationen op. 8 kann man in dieser Bezeichnung besonders loben. Max Vogel



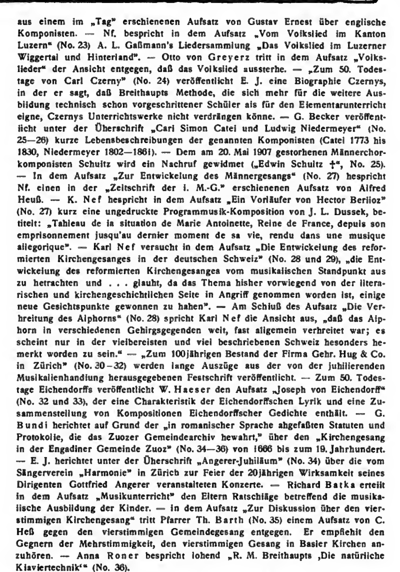
Aus deutschen Musikzeitschriften

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig), VIII, Heft 12 und IX, Heft 1. — A. Schering bespricht in dem Aufsatz „Joseph Joachim" hauptsächlich des Meisters Geigenspiel und seine Lehrtätigkeit. — Die „Commission internationale pour l'étude de la musique de luth" berichtet über ihre Aufgaben und bittet die Gelehrten, die sich für das Studium der Lautenmusik interessieren, sich mit ihr zu verbinden (Adresse: J. Ecorcheville, 7 Cité Vaneau, Paris). — Charles Maclean klagt in dem Aufsatz „Music and Morals" über den Verfall der Sitten und die Schamlosigkeit unserer Zeit. Auf dem Gebiete der Musik habe zuerst Richard Wagner den sittlichen Verfall herbeigeführt („Wagner began the declension"), indem er in die Dichtung „Der Ring des Nibelungen" moderne „sozialistische" Ideen vom „freien Helden" und von der „freien Liebe" hineingebracht („by insisting or importing into it modernisms of his own day, the socialism of the ‚free-hero' and wild mystifications about ‚redemption' by free love") und im „Tristan" das verherrlicht habe, was die ganze übrige Welt verdammt („glorification of that wich all the rest of the world condemns"). Natürlich verurteilt Maclean noch mehr Strauß' „Salome". — Henri Quittard veröffentlicht in dem Aufsatz „Deux fêtes musicales au XVe et XVIe siècles" Auszüge aus der „Chronique" von Mathieu d'Escouchy und aus Jodelle's Werken musikgeschichtlich interessante Berichte über französische Hoffeste in den Jahren 1453 und 1559. — O. G. Sonneck veröffentlicht hier unter der Überschrift „Edward Mac Dowell" (Heft 1) einen ausführlichen, interessanten Vortrag, den er am 17. Januar 1905, also vor der Erkrankung des Komponisten, gehalten hat. — Über „Das dänische Volkslied" handelt ein kurzer Aufsatz von Hjalmar Thuren. — Der anonyme Aufsatz „The Musician Astronomer" enthält eine Lebensbeschreibung des Astronomen und Musikers Frederick William Herschel (1738—1822).

DIE STIMME (Berlin), 1907 No. 12, 1908 No. 1—7. — Franz Wethlo veröffentlicht eine psychologische Studie über „Singenlernen und Singenlehren" (No. 12). — Karl Jendrossek beendet seine Abhandlung über „Die ‚neuen Bestimmungen' und der Gesangunterricht in den Lehrerbildungsanstalten". — Bernhard Hoeft bespricht den „Einfluß der Herzogin Amalie von Weimar auf das Theater und die Musik ihrer Zeit". — —e. wirft einen „Rückblick auf das VII. Deutsche Sängerbundesfest in Breslau". — R. Imhofer veröffentlicht einen auf der Versammlung der Naturfoscher und Ärzte gehaltenen Vortrag „Über musikalisches Gehör bei Schwachsinnigen" (No. 2—3). — Robert Handkes Aufsatz „Zur Disposition des Volksschulgesangunterrichtes" (No. 1 u. 2) behandelt I: „Die Lautbildungsstudien", II: „Treffübungen". — Der Aufsatz „Goethes Bedeutung für die Kultur der Stimme" von Martin Seydel (No. 2) handelt vornehmlich von Goethes Regeln für Schauspieler. — Viggo Forchhammer spricht in der terminologischen Abhandlung „Stimmansatz oder Tonansatz" die Ansicht aus, daß das Wort Stimmansatz nicht gebraucht werden sollte, sondern nur das Wort Tonansatz. — Amélia Thylleri rät in dem Aufsatz „Ein Weg zur Verbesserung der sozialen Lage der

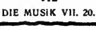
Kunstgesanglehrer" den Stimmbildnern, sich zusammenzuschließen, damit sie einander kennen lernen, und jeder Gesanglehrer in der Lage sei, die Schüler, die er selber nicht ausbilden kann, einem Lehrer zu überweisen, der speziell zur Ausbildung dieses Schülers fähig ist. Hervorragende Berufssänger seien oft schlechte Lehrer; deshalb sollten die Stimmbildner eine große Gemeinschaft bilden, die von berühmten, aber als Lehrer unfähigen Sängern nicht verdrängt werden könnte. — Jörgen Möller berichtet in dem Aufsatz „Vom rationellen Sprechunterricht und seinem gegenwärtigen Stande in Dänemark" (No. 2) über die Ausbildung dänischer Seminarlehrer im richtigen Sprechen. — A. Guaindes' Aufsatz „Karl Friedrich Zelter" enthält eine kurze Biographie Zelters und bespricht besonders sein Verhältnis zu Goethe. — Paul Hassenstein beginnt eine Abhandlung über „Das Detonieren im a cappella-Gesang und seine Verhütung" (Heft 3), in der er zunächst „die Forderungen, welche die sogenannte reine Stimmung an den a cappella-Gesang zu stellen hat", untersucht. — Gegen diesen Aufsatz wendet sich ein Artikel „Über die Ursachen des Detonierens im a cappella-Gesang" von Meinhardt Böhme (Heft 5). — Frau Fichna erhebt in dem Aufsatz „Zur sozialen Lage der Kunstgesanglehrer" (Heft 3) einige Einwände gegen einen früher erschienenen Artikel von Bruns-Molar. Ihr Aufsatz handelt aber nicht von dem, was die Überschrift ankündigt, sondern von Stimmbildung. — H. Freiherr von der Pfordten spricht in dem lesenswerten Aufsatz „Wie singt man Hugo Wolf?" (Heft 4–6) eingehend über den Vortrag Wolfscher Lieder. — Robert Hövker hat 86 Schüler im Alter von 14 bis 20 Jahren, von verschiedener musikalischer Begabung ein Volkslied hinter einander in verschiedenen Tonarten singen lassen und berichtet in dem Aufsatz „Eine tonpsychologische Studie über ‚Kommt ein Vogel geflogen'" (Heft 4–6) über die Fehler, die besonders beim Singen der ersten Töne gemacht wurden. — W. Berg fordert in dem Aufsatz „Die Entstellung der Stimme im Kindesalter" (Heft 7), daß die Stimmbildung in die Unterrichtsfächer der Schule aufgenommen werde. — Der Laryngologe A. Castex erklärt in dem Aufsatz „Die Behandlung der Stimmorgane" als „die beste Gesangsmethode . . . die italienische, gemildert durch die neuesten Vervollkommnungen der Gesangskunst". Die Dauer der täglichen Übungen dürfe nicht mehr als 1–2 Stunden dauern; „dazwischen müssen noch Pausen von fünf Minuten bis zu einer Viertelstunde eintreten." — Georg Seibt sagt in dem Aufsatz: „Noch einmal über die soziale Lage der Sänger und der Kunstgesanglehrer" (Heft 7): „Je schlechter es unfähigen Sängern und Gesangslehrern ergeht, um so besser für die Kunst." Das wichtigste Mittel, dem Stande der Sänger und Gesangslehrer zu helfen, sei die „rücksichtslose Ausmerzung der Elemente, die von der schweren Kunst des Stimmbildens keine Ahnung haben". — Von den übrigen Aufsätzen sind die folgenden bemerkenswert: „Karl Hermann und seine Lehre der Stimmbildung" von Hermann Morel (Heft 4). — „Eine einfache Kehlkopfmassage" von J. Veis (Spezialarzt für Halsleiden). — „Über deutsche Gesangsaussprache". (Mit Berücksichtigung der „Studien" von Traugott Heinrich) von Georg Vogel. — „E. Grieg und seine Bedeutung für die Musik, insbesondere für den Gesang" von Bruno Stein. — „Stimmverlust nach Eingriffen an den Stimmlippen" von Th. S. Flatau (Heft 6–7). — „Gesangunterricht in ungarischen Volksschulen" von Ludwig Schloß (Heft 6).

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG und SÄNGERBLATT (Zürich) 1907, No. 20–36. — E. R. bespricht anläßlich des Ablaufs der Schutzfrist der Werke Cornelius' die „Männerchöre von Peter Cornelius" (No. 21). — Der Aufsatz „Ausländische Rundschau" (No. 22) besteht zum größten Teil aus Auszügen



aus einem im „Tag" erschienenen Aufsatz von Gustav Ernest über englische Komponisten. — Nf. bespricht in dem Aufsatz „Vom Volkslied im Kanton Luzern" (No. 23) A. L. Gaßmann's Liedersammlung „Das Volkslied im Luzerner Wiggertal und Hinterland". — Otto von Greyerz tritt in dem Aufsatz „Volkslieder" der Ansicht entgegen, daß das Volkslied aussterbe. — „Zum 50. Todestage von Carl Czerny" (No. 24) veröffentlicht E. J. eine Biographie Czernys, in der er sagt, daß Breithaupts Methode, die sich mehr für die weitere Ausbildung technisch schon vorgeschrittener Schüler als für den Elementarunterricht eigne, Czernys Unterrichtswerke nicht verdrängen könne. — G. Becker veröffentlicht unter der Überschrift „Carl Simon Catel und Ludwig Niedermeyer" (No. 25—26) kurze Lebensbeschreibungen der genannten Komponisten (Catel 1773 bis 1830, Niedermeyer 1802—1861). — Dem am 20. Mai 1907 gestorbenen Männerchorkomponisten Schultz wird ein Nachruf gewidmet („Edwin Schultz †", No. 25). — In dem Aufsatz „Zur Entwickelung des Männergesangs" (No. 27) bespricht Nf. einen in der „Zeitschrift der I. M.-G." erschienenen Aufsatz von Alfred Heuß. — K. Nef bespricht in dem Aufsatz „Ein Vorläufer von Hector Berlioz" (No. 27) kurz eine ungedruckte Programmusik-Komposition von J. L. Dussek, betitelt: „Tableau de la situation de Marie Antoinette, Reine de France, depuis son emprisonnement jusqu'au dernier moment de sa vie, rendu dans une musique allegorique". — Karl Nef versucht in dem Aufsatz „Die Entwickelung des reformierten Kirchengesanges in der deutschen Schweiz" (No. 28 und 29), „die Entwickelung des reformierten Kirchengesanges vom musikalischen Standpunkt aus zu betrachten und . . . glaubt, da das Thema bisher vorwiegend von der literarischen und kirchengeschichtlichen Seite in Angriff genommen worden ist, einige neue Gesichtspunkte gewonnen zu haben". — Am Schluß des Aufsatz „Die Verbreitung des Alphorns" (No. 28) spricht Karl Nef die Ansicht aus, „daß das Alphorn in verschiedenen Gebirgsgegenden weit, fast allgemein verbreitet war; es scheint nur in der vielbereisten und viel beschriebenen Schweiz besonders bemerkt worden zu sein." — „Zum 100jährigen Bestand der Firma Gebr. Hug & Co. in Zürich" (No. 30—32) werden lange Auszüge aus der von der jubilierenden Musikalienhandlung herausgegebenen Festschrift veröffentlicht. — Zum 50. Todestage Eichendorffs veröffentlicht W. Haeser den Aufsatz „Joseph von Eichendorff" (No. 32 und 33), der eine Charakteristik der Eichendorffschen Lyrik und eine Zusammenstellung von Kompositionen Eichendorffscher Gedichte enthält. — G. Bundi berichtet auf Grund der „in romanischer Sprache abgefaßten Statuten und Protokolle, die das Zuozer Gemeindearchiv bewahrt," über den „Kirchengesang in der Engadiner Gemeinde Zuoz" (No. 34—36) von 1666 bis zum 19. Jahrhundert. — E. J. berichtet unter der Überschrift „Angerer-Jubiläum" (No. 34) über die vom Sängerverein „Harmonie" in Zürich zur Feier der 20jährigen Wirksamkeit seines Dirigenten Gottfried Angerer veranstalteten Konzerte. — Richard Batka erteilt in dem Aufsatz „Musikunterricht" den Eltern Ratschläge betreffend die musikalische Ausbildung der Kinder. — In dem Aufsatz „Zur Diskussion über den vierstimmigen Kirchengesang" tritt Pfarrer Th. Barth (No. 35) einem Aufsatz von C. Heß gegen den vierstimmigen Gemeindegesang entgegen. Er empfiehlt den Gegnern der Mehrstimmigkeit, den vierstimmigen Gesang in Basler Kirchen anzuhören. — Anna Roner bespricht lobend „R. M. Breithaupts ‚Die natürliche Klaviertechnik'" (No. 36).

MONATSSCHRIFT FÜR SCHULGESANG (Berlin), Jahrgang 1907—8, Heft 5—12. — August Weiller beendet seine Biographie Greils, die sich hauptsächlich auf



Heinrich Bellermanns Werk über diesen Komponisten stützt („Eduard Grell“, Heft 5). — Der Aufsatz „Über Dirigentenpraxis“ von Karl Roeder (Heft 5 u. 6) enthält Ratschläge für Dirigenten kleinerer Gesangvereine. — Unter dem Titel „Ein Lehrmittel im Dienste der sächsischen Seminarmusikreform“ bespricht Arthur Liebscher (Heft 5) ausführlich den „Lehrgang im Gesangunterrichte“ von Ernst Paul. — Hermann Gutzmann gibt in dem Aufsatz „Über den sog. primären Ton“ (Heft 7 u. 8) „eine kurze Übersicht darüber, was unter ‚primärem Ton‘ von den verschiedenen Standpunkten des Akustikers, des Physiologen und des Gesangspädagogen zu verstehen ist“. — A. N. Harzen-Müller wird durch die Konzerte der Barthschen Madrigal-Vereinigung veranlaßt, in dem Aufsatz „Das Madrigal“ (No. 7) „auf das Wesen und die Geschichte des Madrigals ... näher einzugehen und einige Winke und Beispiele für seine Anwendung im Schulgesange zu geben“. — Fr. Wiedermann untersucht auf Grund von zwei als Beilagen zu den Jahresberichten des Zittauer Gymnasiums von 1885 und 1904 erschienenen Abhandlungen von Professor Klötzer „Schillers Beziehungen zur Musik“ (Heft 7 u. 8). — Hugo Löhmann sagt in dem Aufsatz „Notenfuchserei!“ (Heft 7), daß man in der Schule zwar nicht „bloß nach dem Gehör“ singen lassen solle, aber auch nicht die einseitige Übung im Notenlesen als alleiniges Heilmittel gegen die Übelstände im Schulgesang betrachten dürfe. — Küffner bespricht in dem Aufsatz „Musikalisches aus Bayern“ (Heft 9) die Vorschriften des neuen bayerischen Oberrealschullehrplans über den Gesangunterricht. Er fordert „die Aufnahme des Gesanges unter die allgemein verbindlichen Unterrichtsgegenstände“. — Der in der „Revue“ in Heft VII, 8 schon besprochene Aufsatz „Zur Frage des Gesangsunterrichts an höheren Lehranstalten“ von Hermann Abert wird aus der Zeitung „Der Tag“ abgedruckt (No. 9). Die Schriftleitung widerspricht in einer längeren Nachschrift der Ansicht des Verfassers, daß „die Wertung des Gesangunterrichts an den höheren Schulen dadurch erheblich gewinnen werde, daß Philologen künftig mehr als bisher die Erteilung desselben übernehmen.“ „Der Wert eines Unterrichtsfaches wird in den Augen der Schüler fast ganz allein danach bemessen, welche Bedeutung das Fach für die Zensur, die Versetzung und das Bestehen der Reifeprüfung hat.“ Ferner weist die Schriftleitung darauf hin, „daß Oberlehrer-Kandidaten durch ihre wissenschaftlichen Arbeiten sehr in Anspruch genommen sind und daß die Gesanglehrerprüfung nicht so nebenher aus dem Handgelenk geschüttelt werden kann.“ Die Schriftleitung meint, daß aus diesem Grunde wahrscheinlich nur wenige Philologen sich bei der neuen Prüfungskommission in Halle um die Gesangfakultas bewerben werden, „zumal es den Oberlehrern wohl bekannt ist, daß Gesangstunden zu den schwersten Unterrichtsstunden gehören.“ — Küffner bespricht eingehend und sehr lobend „F. Wiedermanns Notentafeln mit Übungen für den Schulgesangunterricht“ (Heft 10). — Karl Reisert berichtet unter dem Titel „Ein Schülerabend Robert Kothes“ über ein Konzert, in dem Kothe vor den Schülern der vier höheren Lehranstalten in Würzburg Volkslieder vortrug. — H. Martens Aufsatz „Zur Gesanglehrerfrage“ wendet sich gegen verschiedene Ausführungen Aberts in dem oben genannten Artikel. — Paul Ziegler fragt „Wo bleibt das ‚Kinderbuch‘ von Ludwig Erk?“ (Heft 12). Erk fand für dieses Werk keinen Verleger. Am Schluß des Aufsatzes heißt es: „Hat man es vor Jahren als eine Pflicht des preußischen Staates erachtet, die Herausgabe des „Deutschen Liederhortes“ zu ermöglichen, um an Ludwig Erk eine deutsche Ehrenschuld abzutragen, so sollte man nicht länger säumen, sein ‚Kinderbuch‘ folgen zu lassen.“ — Ferner enthalten die Hefte die folgenden beachtenswerten Aufsätze: Andreas Allgayer: „Modulation und Mollgeschlecht im Gesangunterricht der Volksschule“ (Heft 4). — Amalie



Münch: „Einführung in das Verständnis der Kantate von J. S. Bach: Meinen Jesum laß ich nicht“ (Heft 5). — Adolf Prümers: „Zweck und Ziele des Schulgesanges“. — Ernst Paul: „Aus der Praxis des Stimmbildners Prof. Ed. Engel“ (No. 6). — Richard Noatzsch: „Mozart und Salzburg in ihrem gegenseitigen Verhältnis.“ — Amalie Münch: „Die Pflege des rhythmischen Sinnes in der Schule“ (Heft 8). — Alexis Hollaender: „Die methodische Erziehung zur Fähigkeit, eine Unterstimme zu singen“ (Heft 9). — Karl Roeder: „Die Textbehandlung im Gesangunterricht.“ — Richard Noatzsch: „Die Erziehung des Publikums zum selbständigen Genießen musikalischer Kunstwerke“ (Heft 10 u. 11). — Traugott Heinrich: „Phonetik und Lautphysiologie in ihrem Verhältnis zur Gesanglehre (Heft 10—12; wird fortgesetzt). — Adolf Cebrian: „Der Gesangunterricht an höheren Knabenschulen und seine Bedeutung für die allgemeine Bildung“ (Heft 10). — Richard Noatzsch: „Rhythmische Atemübungen“ (Heft 12). — H. Löbmann: „Zur Pflege der Mehrstimmigkeit in der Volksschule“ (eine Erwiderung auf Hollaenders Aufsatz in Heft 9) (Heft 12).

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Darmstadt), 1907 No. 8—12, 1908 No. 1—4. — Die Zeitschrift enthält ausführliche Berichte über die Verhandlungen in den Versammlungen des Vereins, Bücherbesprechungen usw. und die folgenden Aufsätze: „Der Dresdner Kreuzchor“ (No. 9). — „Der musikalische Teil der von Liliencronschen Chorordnung“ (No. 10). — „Die Chorschule“ (im Großherzogtum Hessen) von Heinrich Müller. — „Das Volksliederbuch für Männerchor“ (No. 1). — „Welche Forderungen sind gegenwärtig zu erheben, um einen korrekten und einheitlichen Gesang der evangelischen Kirchenlieder zu erzielen?“ von Christian Drömann (No. 2). — „Evangelische Kirchenmusik in Österreich“ von Karl Knott (No. 3). — „Zur Aufführung der Passionen von Heinrich Schütz“ von Friedrich Spitta (No. 4). — In der „Übersicht über die Tätigkeit der Kirchengesangvereine im Jahre 1907“ (No. 9, 1 und 2) werden Aufführungen kirchlicher Musik zusammengestellt, aber nicht besprochen.

DIE SÄNGERHALLE (Leipzig), 1907, No. 30—36, 40—43, 45—47, 52. — Diese Nummern enthalten u. a. einen ausführlichen Bericht über das Breslauer Sängerfest von P. Dähne („Siebentes deutsches Sängerbundesfest in Breslau“; No. 32 bis 40) und die folgenden Leitaufsätze: „Männergesangsfeste in Deutschland von 1827—1845“ von A. Richard Scheumann (No. 30—31). — „Vor 25 Jahren! Ein Erinnerungsblatt an das Dritte Sängerbundesfest zu Hamburg“ von A. Richard Scheumann (No. 35). — „Die allgemeinen deutschen Gesangsfeste in den Jahren 1845, 1846, 1847“ von A. Richard Scheumann (No. 36). — „Heiteres und Ernstes aus dem Leben und Wirken Julius Ottos“ von A. Richard Scheumann (No. 41 bis 43). — „Die Aufgaben des Chordirigenten“ von Artur Schlegel (No. 45—46). — „Kleine Ursachen — große Wirkungen. Ein Erinnerungsblatt aus der Geschichte der Regiments-Sängerchöre in Preußen“ von A. Richard Scheumann (No. 52).

Magnus Schwantje



KRITIK

OPER

BARMEN: Die Tätigkeit der Oper während der zweiten Saisonhälfte gipfelte in den Musikdramen „Salome“ und „Tiefland“. Lang erwartet und aufs beste vorbereitet, erfüllten sie unter Lederers Leitung Ansprüche, die man für gewöhnlich an eine Provinzbühne kaum stellt. Maria Gärtner überraschte als hervorragend dramatische und leidenschaftsglühende, stimmlich prächtige Prinzessin. Dr. Pröll war ein ausgezeichneter Jochanaan. Herodes wurde neben Hans Brunow durch verschiedene Gäste von gutem künstlerischen Ruf gegeben. Keine zwingende Notwendigkeit lag vor, die Rolle der Marta in „Tiefland“ bei sämtlichen Aufführungen durch Frida Felser-Köln vertreten zu lassen, die allerdings unübertrefflich war; mit ihr zusammen bildeten Theodor Lattermann (Sebastiano) und Paul Hochheim (Pedro) ein seltenes Trio. In zahlreichen Abschiedsabenden trat die Sympathie des Publikums für die vielen ausscheidenden Künstler zutage, die in „Götterdämmerung“, „Tristan“, „Meistersinger“ und „Hoffmanns Erzählungen“ der Stätte ihres bisherigen Wirkens Lebewohl sagten. Zurzeit führt das Opernensemble nebst dem Orchester in den größeren holländischen Städten mit vielem Erfolge Wagner-Opern auf. Bei Berücksichtigung des Umstandes, daß in wichtigen Fächern vielfach Besetzungsschwierigkeiten vorlagen, muß der Ablauf der dritten Spielzeit unter der Direktion Ockert als recht anerkennenswert bezeichnet werden. Dr. Gustav Ollendorff

BROMBERG: Die Monatsoper (vorwiegend Rostocker Kräfte) stand auf höherem Niveau als voriges Jahr, besonders darstellerisch und szenisch. Direktor: Arthur von Gerlach, Regie: Franz Ellers. Neuheiten für Bromberg: „Tristan“, „Othello“, „Tiefland“, „Bohême“; außerdem „Walküre“, „Siegfried“, „Lohengrin“, „Tannhäuser“, „Zar“, „Waffenschmied“, „Undine“, „Zauberflöte“, „Freischütz“, „Trompeter“, „Evangelimann“, „Mignon“, „Carmen“, „Hänsel und Gretel“. Mit Auszeichnung zu nennen Maria Wilschauer, Lola Stein, Käthe Neubeck, Helene Damann, Barbara Kemp; Max Mansfeld, Franz Grasegger, Anton Werner, Kurt Grebin; gerngesehene Gäste: Ludwig Maurick und Max Barth; das treffliche Rostocker Orchester. Dem strebsamen Kapellmeister Gottfried Becker fehlt es noch an zwingender Persönlichkeit. W. Weilmann

BRÜNN: Puccini's „Madame Butterfly“ war auch auf unserer Bühne ein lebhafter, durch eine vortreffliche Aufführung geförderter Erfolg beschieden. Donizetti's anmutiger „Don Pasquale“ hat in der Bierbaum-Kleefeldschen Bearbeitung Anklang gefunden. Die Maifestspiele brachten uns diesmal die „Meistersinger“ mit den Herren Bischoff (Hannover), Beuer (Wien), „Tristan“ mit Marie Burk-Berger, Herrn Trostorff (Breslau), „Salome“ mit Annie Krull (Dresden) und „Tiefland“ mit Marie Gutheil-Schoder und Erik Schmedes als Gästen. Die Aufführungen waren qualitativ ungleichmäßig, hielten sich aber durchwegs auf einem respektablen Niveau. Besonders gut gerieten die „Tiefland“-Aufführungen, die nebst den Darstellern auch den Herren von Meixdorff (Regie) und Kapellmeister Veit reiche und verdiente Ehren brachten.

S. Ehrenstein

DESSAU: Wagners Todestag beging die Hofoper durch eine erhebende Aufführung des „Tristan“-Dramas mit Alice Guszalewicz-Köln als Isolde. Am 8. März entzückte Sigrid Arnoldson durch ihre vollendete Carmen-Darstellung. Der März brachte außerdem den zweiten „Ring“-Zyklus der Saison mit Luise Reuß-Belce (Fricka), Elsa Hensel-Schweitzer (Sieglinde), Alice Guszalewicz (Brünnhilde) und Léon Rains (Hagen) als Gästen. — Lebhaftes Interesse erregte die Inszenierung von Liszts dramatischer Legende „Die heilige Elisabeth“. Starke Erfolge erzielten Rita Sacchetto mit ihren ideal-schönen Tanzbildern, Léon Rains als Mephisto, Frau Preuse-Matzenauer als Dalila sowie Dr. Ludwig Wüllner als Manfred. Eine „Meistersinger“-Aufführung, in der R. v. Milde den Sachs, Hans Tänzler (Karlsruhe) den Stolzing, Léon Rains (Dresden) den Pogner und Frau Sachse-Friedel (Berlin) die Magdalena sang, schloß die dieswinterliche Spielzeit. Ernst Hamann

FREIBURG I. B.: Der diesjährige Opernspielplan unseres Stadttheaters litt diesmal ungewöhnlich viel unter anhaltenden Indispositionen des Sängerpersonals, was eine Menge mehr oder weniger erfolgreicher Gastspiele auswärtiger Künstler zur Folge hatte. Unter diesen wären die von Fritz Feinhals (Wotan und Don Juan), Dr. Hans Copony (Wilhelm Meister) und Wilhelm Fenten (Marke) in erster Linie zu nennen. Als neueinstudiert erschienen: Brülls „Goldenes Kreuz“, d'Albert's „Tiefland“, Goldmarks „Königin von Saba“ und die hundertste Aufführung von Mozarts „Figaro“ (erstmals am 8. Januar 1828). An Erst-Aufführungen kamen neben Heubergers ziemlich spurlos verlaufener Oper „Das Barfüßele“ noch zwei Einakter: Götzls „Zierpuppen“ und Gorters „Das süße Gift“ zu Gehör, von denen sich keine als eine wirkliche Bereicherung des Spielplans erwies. Natürlich durfte auch „Die lustige Witwe“ nicht fehlen. Weber erschien nur mit einem „(Freischütz“), Mozart mit drei und Wagner mit fünf Werken, darunter „Tristan und Isolde“; mit diesem schloß die Spielzeit. — Der Neubau des hiesigen Stadttheaters schreitet so rüstig vorwärts, daß man annimmt, mit der Eröffnung für Spätsommer 1909 rechnen zu dürfen.

Victor August Loser

GERA: In der soeben beendeten Musiksaison 1907 hat die Kunst in der Residenz Gera durch die Protektion unseres Erbprinzen Heinrich XXVII. wieder eine erfreuliche Förderung erfahren. Als kunstbegeisterter Schutzherr der Richard Wagner-Stipendienstiftung für Reuß j. L. hat der Erbprinz eine mustergültige Aufführung von „Tristan und Isolde“ veranlaßt, die allein 10000 Mk. für Inszenierung des Werkes, nach Bayreuther Muster, erforderte. Die Hauptpartieen lagen in den Händen bekannter Wagner-Sänger und -Sängerinnen; Tristan: Dr. von Bary (Dresden), Kurwenal: Sommer (Leipzig), König Marke: Paul Knüpfer (Berlin), Isolde: Zdenka Faßbender und Brangäne: Lisbeth Uhlrich (München). Die Aufführung unter Mottls Leitung war eine glanzvolle, wobei sich auch die Fürstliche Kapelle wieder Ruhmeskränze erwarb.

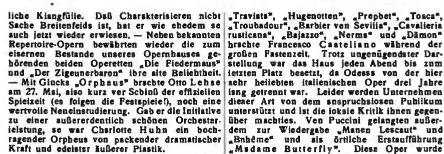
Hofkapellmeister Kiesmann hatte die Musik vorbereitet. — Der Musikalische Verein beschloß die Saison mit der Aufführung der „Legende von der heiligen Elisabeth" von Franz Liszt. Als Solistinnen wirkten mit Mathilde Dennery (Köln), Else Bengell (Berlin); ferner Rudolf Gmür (Weimar) und Walter Soomer (Leipzig). Hofkapellmeister Kiesmann brachte das Lisztsche Werk vortrefflich zur Ausführung und löste damit beim Publikum begeisterten Beifall aus. Kiesmann, der mit dieser Aufführung hier das 20. Jahr seiner künstlerischen Tätigkeit beendete, wurden ehrende Ovationen dargebracht. A. Straube

GOTHA: Herzogliches Hoftheater. Winter 1908. Die bemerkenswertesten Taten unsrer Hofoper im vergangenen Winter waren die Aufführungen des „Ring" und von „Tiefland". Mit Zähigkeit und Energie hat Alfred Lorenz die mustergültige Wiedergabe des gesamten Nibelungenringes (von dem bisher nur „Rheingold" und die „Walküre" ermöglicht worden waren) durchgesetzt; mit Recht wurde er in erster Linie als der geistige Leiter des Ganzen gefeiert. Außer unseren heimischen Kräften — von denen insbesondere zu erwähnen sind Alois Hadwiger (Siegfried), Richard Richardi (Alberich), Johanna Brackenhammer (Erda, Waltraute) — wirkten in den Hauptpartieen mit Meers als Loge, Fran Reuß-Belce als Fricka, Zdenka Faßbender als Brünnhilde. Unbegreiflich bleibt die Besetzung des Wotan im „Rheingold" mit einem blutigen Anfänger, dessen Name der Vergessenheit geweiht bleibe, ein Verschulden, das auf das Konto der nicht gleichmäßig von künstlerischen Gesichtspunkten aus handelnden Intendanz zu setzen ist, deren unheilvoller Einfluß übrigens nunmehr dank dem Eingreifen von höchster Stelle aus endgültig beseitigt wurde. „Tiefland" war von anhaltendem Eindrucke und gilt allgemein als die beste Neuerwerbung und Neuschöpfung. Im übrigen litt unsere Oper an einer gewissen Ungleichmäßigkeit in der Besetzung, deren Grund bereits angedeutet wurde; auch in dem häufigen Versagen unseres Heldentenors, der im ganzen Winter nur achtmal zum Singen kam. Zur Aufführung gelangten: siebenmal „Die lustige Witwe", viermal „Mignon", je dreimal „Lohengrin", „Johann von Paris", „Heimchen am Herd", „Fortunios Lied", je zweimal „Carmen", „Barbier von Sevilla", „Glöckchen des Eremiten", „Zampa", „Martha", „Wintermärchen", „Dornröschen", „Tiefland" und je einmal „Margarete", „La Traviata", „Meistersinger" (mit Soomer als Hans Sachs), „Regimentstochter" (Olga Kallensee-Kassel), „Rheingold", „Walküre", „Siegfried", „Götterdämmerung", „Versprechen hinter'm Herd", „Cavalleria rusticana", „Waffenschmied", „Wildschütz", „Fledermaus", „Undine", „Orpheus und Eurydice", „Zar und Zimmermann", „Troubadour". Von Komponisten waren am meisten vertreten: Wagner achtmal, sowie mit einer Festaufführung und einem Konzert zu Wagners Todestag (u. a. Ouvertüren zu „Kolumbus" und „Rule Britannia"), Lehar siebenmal, Thomas und Lortzing je viermal, Boieldieu, Goldmark, Offenbach je dreimal. Dr. Weigel

HALLE a. S.: Wie vor einigen Jahren die Uraufführung des „Marienkind" von Wintzer, so bedeutete auch die Uraufführung der sogenannten komischen Oper „Gouverneur und Müller" von Alfred Ernst aus St. Louis eine Niete in der Opernlotterie. Das Werk behandelt denselben spanischen Stoff wie Hugo Wolfs „Corregidor", doch hat der Textbearbeiter, vermutlich der Komponist, die Novelle in einer überaus unglücklichen Weise als Libretto zurechtgemacht. Die Musik fließt von Sentimentalität über, wird selten einmal der Situation gerecht und weist ziemlich oft Anklänge an berühmte Vorbilder auf. Der selbst dirigierende Komponist zog sein Musenkind nach der ersten Aufführung zurück. — Eine zum großen Teil hocherfreuliche Aufführung des „Ring" schloß die Saison um so glücklicher ab, als Hofrat Richards für jeden Abend einen interessanten Vertreter irgendeiner Hauptrolle von auswärts gewonnen hatte. So erregte der Meister-Loge Dr. Briesemeisters ebenso einhellige Bewunderung wie der Muster-Mime von Hans Breuer. Für Carl Perron sprang im letzten Moment Herr Kronen-Nürnberg rettend ein. Sehr gefiel auch Thila Plaichinger als Brünnhilde in der „Götterdämmerung", wenngleich sie ihre herrliche Aufgabe nicht rest- und wunschlos durchführte. Von unseren Kräften zeichneten sich Sofie Wolf als Sieglinde und Gutrune und Frau Agloda als Walküre und Brünnhilde ebenso aus, wie Herr Frank als Wanderer und Wotan und Rupert Gegl als Siegmund und Siegfried Hervorragendes boten Theo Raven als Regisseur und Kapellmeister Mörike mit dem Orchester. Martin Frey

KIEL: Die Oper des neuen Stadttheaters, Direktion Gottscheidt (Oper) und Otto (Schauspiel), eröffnete ihre Spielzeit mit einer gelungenen Aufführung des „Fidelio". Dann folgte eine Zeit des Tiefstandes, eine Zeit der Kinderkrankheiten. „Bunte Abende" und Operetten terrorisierten das Repertoire. Allmählich nur erholte man sich vom dramatischen Schrecken. Die üblichen Wagner-Opern boten nichts Besonderes. Das Bedeutsamste ist mit den guten Aufführungen von d'Albert's „Tiefland" und Strauß' „Salome" zu verzeichnen. Die Spieloper hätte eine liebevollere Teilnahme verdient. Der Direktion ist das lebhafte Bestreben nachzusagen, das Beste tun und nur Gutes bieten zu wollen. Aber noch stoßen sich hart im Raum die Sachen. Die ganz ungenügende Besetzung des Alt- und Koloraturfachs schädigte manche Vorstellung, und die Wirtschaft mit unerfahrenen Kräften hat sich nicht bewährt. Die leistungsfähigen Stimmen sind vertreten durch die Damen Anton-Cordes und Craft, die Herren Saville, Bischoff, Grifft, Kandl, Stuhlfeld. Kapellmeister Schreiber hat Tüchtiges geboten. In der nächsten Saison wird man viel zu tun haben, die großen Versprechungen vollgültig einzulösen. Hans Sonderburg

KÖLN: In einer „Salome"-Aufführung, die der immer schlagfertige Franz Weißleder in trefflichem Stile leitete, erschien als Aushilfsgast in der Rolle des Jochanaan Richard Breitenfeld von der Frankfurter Oper, früher Mitglied der hiesigen Bühne. Des Sängers Organ, das allerdings den Maßstab der sieghaften Stimmen der hiesigen ersten Baritonisten nicht verträgt, zeigte gleichwohl eine beträcht-



liche Klangfülle. Daß Charakterisieren nicht Sache Breitenfelds ist, hat er wie ehedem so auch jetzt wieder erwiesen. — Neben bekannten Repertoire-Opern bewährten wieder die zum eisernen Bestande unseres Opernhauses gehörenden beiden Operetten „Die Fledermaus" und „Der Zigeunerbaron" ihre alte Beliebtheit. — Mit Glucks „Orpheus" brachte Otto Lehse am 27. Mai, also kurz vor Schluß der offiziellen Spielzeit (es folgen die Festspiele!), noch eine wertvolle Neueinstudierung. Gab er die Initiative zu einer außerordentlich schönen Orchesterleistung, so war Charlotte Huhn ein hochragender Orpheus von packender dramatischer Kraft und edelster äußerer Plastik.

Paul Hiller

LINZ: Mit den diesjährigen Opernvorstellungen konnten wir im großen und ganzen zufrieden sein. Aus der Fülle des Gebotenen erhob sich die Mehrzahl zu vollwertigen Leistungen. Mit dem Repertoire konnte man allerdings nicht einverstanden sein. Wagner wurde beispielsweise fast ganz übergangen, dafür standen Puccini, Meyerbeer, Verdi, Bizet obenan. Puccini's „Tosca" gelangte achtmal zur Aufführung. „Die Afrikanerin", „Carmen" und „Troubadour" wurden je viermal aufgeführt; „Aida", „Hugenotten", „Cavalleria rusticana", „Martha", „Trompeter von Säkkingen", „Lohengrin" und „Holländer" kamen je dreimal zur Darbietung; je zwei Aufführungen erlebten „Rigoletto", „Waffenschmied", „Bohême", „Figaros Hochzeit", „Zauberflöte", „Lucia", „Freischütz" und „Halil Patrona"; einmal wurden die „Lustigen Weiber" gegeben. Der Oper „Halil Patrona", von einem Wiener Komponisten Häuser, wird ein kurzes Leben beschieden sein. Der Stern unserer Oper war die Hochdramatische Marie Dopler, eine Anfängerin, deren natürliches Können in mancher Rolle an Meisterschaft heranreichte. Weingartner hat die junge Künstlerin für die Wiener Hofoper gewonnen.

Alois Königstorfer

LÜBECK: Die letzte Saison des Interim-Theaters, dessen Direktion leider von zu wenig künstlerischem Ehrgeiz beseelt war, verträgt keine strengere Kritik. Alle unsere Hoffnungen knüpfen sich an das neue Stadttheater, das am 1. Oktober der Benutzung übergeben wird, und seinen Leiter, Intendanzrat Kurtscholz, dem ein ausgezeichneter Ruf vorangeht.

J. Hennings

LÜTTICH: Nach dem außerordentlichen Erfolg von „Fausts Verdammung" von Berlioz brachte das Königliche Theater das Werk eines jungen Komponisten zur ersten Aufführung: das fünfaktige lyrische Drama „Hernani" von Hirschmann. Die Neuheit wurde ziemlich beifällig aufgenommen, obwohl die Musik nicht auf der Höhe der Hugo'schen Dichtung steht. Gleichfalls zum ersten Male in Lüttich kamen zur Wiedergabe „Griselidis" von Massenet und „Les Armaillis" von G. Doret: zwei interessante, aber nicht gerade überwältigende Werke. — Die schon seit längerem in Aussicht genommene „Zauberflöte" wird nun im Oktober in Szene geben. Ferner kündigt die Direktion an Neuheiten an: Boito („Mefistofele"), Leroux („Der Landstreicher"), Mussorgski („Boris Godunow").

Paul Magnette

ODESSA: In jeder Hinsicht durchaus unbefriedigende Vorstellungen von „Aida", „Traviata", „Hugenotten", „Prophet", „Tosca", „Troubadour", „Barbier von Sevilla", „Cavalleria rusticana", „Bajazzo", „Norma" und „Dämon" brachte Francesco Castellano während der großen Fastenzeit. Trotz ungenügendster Darstellung war das Haus jeden Abend bis zum letzten Platz besetzt, da Odessa von der hier sehr beliebten italienischen Oper drei Jahre lang getrennt war. Leider werden Unternehmen dieser Art von dem anspruchslosen Publikum unterstützt und ist die lokale Kritik ihnen gegenüber machtlos. Von Puccini gelangten außerdem zur Wiedergabe „Manon Lescaut" und „Bohême" und als örtliche Erstaufführung „Madame Butterfly". Diese Oper wurde von der Kritik ablehnend besprochen; ihr größter Fehler liegt wohl im vollständigen Mangel an lokalem Kolorit. Zum erstenmal wurden hier ferner Mascagni's „Iris" und „Amica" aufgeführt. Es sind Werkchen ohne jegliche Bedeutung. Gute Kräfte des italienischen Ensembles sind nur der Kapellmeister Wellis, der dramatische Sopran Bianchini Capelli und die Koloratursängerin Santarelli.

A. Gotteman

PARIS: Als Ludwig XV. die Absicht aussprach, Jean-Baptiste Rameau in den Adelsstand zu erheben, soll dieser ausgerufen haben: „Einen Adelsbrief für mich? Castor und Dardanus haben ihn schon lange für mich unterschrieben." Diesem Ausruf entspricht es, daß vor einigen Monaten „Dardanus" in Dijon, der Heimat Rameau's, und „Castor et Pollux" etwas später in Montpellier wieder auf die Bühne gebracht wurden. Die Große Oper in Paris hat es dagegen vorgezogen, das dramatische Erstlingswerk Rameau's, „Hippolyte et Aricie", wieder ins Leben zu rufen, das Rameau offenbar selbst weniger schätzte, und das auch etwas früher als die andern, nach 30jähriger Existenz, im Jahre 1763 von den Werken Glucks verdrängt wurde. Für diese Wahl scheint nur der Umstand den Ausschlag gegeben zu haben, daß der Stoff dieser Oper dank der „Phèdre" Racine's dem heutigen Theaterpublikum vertrauter ist, als der des „Castor" oder des „Dardanus". Dieser Grund kann jedoch ebensogut auch gegen die Wahl der Großen Oper ins Feld geführt werden. Abbé Pellegrin, dem Rameau seinen Operntext verdankt, hat nämlich die Tragödie Racine's in einer Weise für die Musik verunstaltet, daß die Erinnerung an jenes Meisterwerk den musikdramatischen Genuß weit mehr hindert, als fördert. Die nutzlose Zutat eines langen Prologs und eines noch längeren Epilogs, in dem der von dem Ungeheuer zerfleischte unglückliche Hippolyte von Diana wieder zum Leben erweckt und mit Aricie vereinigt wird, schwächen das Interesse ab. Dann hat der gute Abbé seine Vorliebe für die griechische Vielgötterei doch zu weit getrieben, indem er außer der Diana, die er wenigstens bei Euripides im „Hippolytos" vorfand, auch noch Jupiter, Pluto, Neptun, Merkur, Amor, Tisiphone und die drei Parzen in Aktion setzte. Die Große Oper hat wenigstens den Neptun weggelassen, aber dadurch ist das von Pellegrin angeflickte Ende noch unverständlicher geworden. Trotzdem gelang das Wagnis so ziemlich, eine Oper von 1733 dem heutigen Theaterpublikum vorzuführen. So steif und un-

gelenk für unser Gefühl Rameau's Melodieen und Harmonieen sind, so dürftig seine Instrumentation ist, so rettet ihn doch immer wieder die kräftige Rhythmisierung. Weder Delmas (Theseus), noch Plamondon (Hippolytos), weder Lucienne Bréval (Phädra), noch die Anfängerin Yvonne Gall (Aricia) brauchen es zu bereuen, sich in den altertümlichen Stil eingearbeitet zu haben. — Kaum vierzehn Tage nach der Wiederbelebung Rameau's unternahm die Große Oper ein neues Wagnis, indem sie neun Vorstellungen von Mussorgski's „Boris Godunow" mit russischen Solisten und Choristen in russischer Sprache veranstaltete. Das Werk stammt aus dem Jahre 1874 und ist noch nie außerhalb Rußlands gegeben worden, obschon es wohl das bezeichnendste Bühnenwerk der neurussischen Schule ist und durch die starke Berücksichtigung des volktümlichen Elements die sogenannte „historische Oper" in einer Weise erneuert hat, die Scribe und Meyerbeer nicht vorausgesehen haben. Der berühmte Baß-Bariton Schaljapin brachte die Gewissensbisse des Usurpators und Prinzenmörders Boris zu überraschender Geltung, und unter den übrigen Solisten ragten namentlich der Tenor Smirnow, der Bassist Kastorski, die dramatische Sängerin Jermolenko und die Altistin Petrenko hervor. Der Petersburger Dirigent Blumenfeld erreichte mehr von dem indolenten Orchester der Großen Oper, als die einheimischen Dirigenten. Das Publikum füllte das Haus trotz erhöhter Preise, so oft „Boris" gegeben wurde. Die Aufführung in französischer Sprache ist für nächstes Jahr eine beschlossene Sache. — Dem „Boris Godunow" von Mussorgski in der Großen Oper folgte „Snjegurotschka" von Rimsky-Korsakow in der Komischen Oper auf dem Fuße. Die beiden Direktoren hätten ein solches Zusammentreffen besser vermieden, so verschieden auch die beiden Werke an sich sind, denn zuviel Eigenheiten der russischen Kunstpflege sind ihnen gemeinsam, namentlich die gründliche Verachtung jeder Rücksicht auf harmonischen Aufbau eines dramatischen Ganzen. Da sich Rimsky einen rein phantastischen Märchenstoff, den er bei Ostrowski vorfand, ausgesucht hat, so ist freilich bei ihm die Inkohärenz erträglicher. Immer rettet ihn auch seine im guten Sinne des Wortes „amüsante" Orchesterbehandlung. Er bleibt übrigens, auch wenn er für die Stimmen schreibt, Instrumentalist. Charakteristik, Gefühlsausdruck, Dramatik sind ihm Nebensache. Wenn es ihn für das Ensemble passend dünkt, einen uralten König Tenor singen zu lassen, so läßt er ihn als ersten Liebhaber girren, und die zeitweise zum Menschenkind gewordene, aber herzlos gebliebene Schneeflocke Snjegurotschka (Snjeg bedeutet Schnee im Russischen) drückt sich nicht anders aus wie die durch ihre Koketterie ihres Anbeters beraubte, tief unglückliche Bauerndirne Kupawa. Nur der einer Altstimme zugeteilte Hirte Lel, der, von dem Schneemädchen zurückgestoßen, die von dem Kaufmann Misgir verlassene Kupawa tröstet, ist eine einigermaßen menschliche Figur geworden. Frl. Brohly, die schon als Klytämnestra in Glucks „Iphigenie" sehr gefallen, teilte sich mit Frau Carré, die die sehr anspruchsvolle Titelpartie reizend sang, in den Erfolg. Der Hauptanteil fiel freilich dem äußerst munteren Ballet zu, an dem sich neun russische Tänzer beteiligten, die namentlich durch kühne Sprünge Aufsehen erregten. Trotz einer wahrhaft afrikanischen Hitze wurde das ganze Ballet in der Generalprobe von Anfang bis Ende wiederholt und beim zweitenmal ebenso lebhaft beklatscht wie beim erstenmal. Außer der Tanzmeisterin Mariquita, die ebensogut antike wie echt slawische Tänze arrangiert, und der ersten Tänzerin Badet hat sich auch der Orchesterdirigent Ruhlmann großes Verdienst erworben. Anerkennung verdient auch die französische Textübertragung von Pierre Lalo und Frau Halperin. Daß Ausstattung und Kostüme hervorragend sind, braucht bei der Komischen Oper nicht erst versichert zu werden. Felix Vogt

PHILADELPHIA: Der Schluß der hiesigen Opernsaison brachte die beiden wichtigsten Ereignisse: Gustav Mahler als Dirigenten und die Manhattan Operngesellschaft Oscar Hammersteins aus New York. Der Dirigent Mahler hat hier wohlverdiente Triumphe errungen, vor allem mit einer Meisteraufführung des „Tristan", bei der Olive Fremstad, die die Partie der Isolde unter seiner Leitung studiert hatte, geradezu begeisternd wirkte, wiewohl die Partie ihrer Stimmlage nicht ganz entspricht. Innere Bewegtheit bei äußerer Ruhe ist wohl das Bezeichnendste für den Dirigenten Mahler. Im „Ring" wie im „Tristan" ordnete er das Orchester den Singstimmen in einer außergewöhnlichen Weise unter. Das Dramatische rückt dadurch in die erste Linie. Er erzielte damit besonders im „Tristan" mächtige Wirkungen, allein im „Ring" gingen manche zarte Effekte infolge der eigenen akustischen Verhältnisse unseres Hauses mit seinen weiten offenen Parterraingen und seinen tief eingebauten Galerieen verloren. Was abgedämpft klingen sollte, klang verschwommen. Wahrhaft genial war seine Interpretation des „Don Juan". Das war Neuschaffung aus dem Geiste Mozarts und seiner Zeit. Kaleidoskopisch bunt zogen die einzelnen Bilder in rascher Folge vorüber. Kein ängstlich Wägen und zages Philosophieren, sondern ein fester Griff aus dem Vollen, und die opera buffa lebte wieder auf. Ein Riesenerfolg, trotz der unzureichenden Besetzung der beiden Partieen der Donna Anna und Donna Elvira. Dafür entschädigten der Leporello des Russen Schaljapin, dessen Registerarie wohl die beste individuelle Leistung der Saison war und die Farrar, die eine entzückende Zerline war. Sonst brachte die Metropolitan-Gesellschaft nichts Neues von Bedeutung. Eine treffliche „Aida"- und „Tosca"-Vorstellung mit Caruso, Scotti und Emma Eames in den Hauptrollen war schon von den früheren Saisons bekannt, und in der „Bohême", die hier immer mehr gefällt, sang ausnahmsweise statt Caruso's Bonci den Rodolfo mit gutem Gelingen. Berta Morena, die seit drei Jahren vergeblich Erwartete, trat endlich als Elisabeth im „Tannhäuser" auf und bewährte den Ruf, der ihr von München vorausging, vollkommen. Der finanzielle Erfolg der Metropolitan war hier sehr beträchtlich, und für die nächste Saison werden bereits 28 Vorstellungen angekündigt. Ob sich die neue directoriale Zweiherrschaft (Gatti-Casazza und Dippel) bewähren



wird, ist recht zweifelhaft. Allein plan- und kopfloser als es unter Conried zugegangen ist, kann es nicht mehr werden. Da Mahler und Toscanini als künstlerische Leiter gewonnen wurden, so glaubt man hier sogar auf einen künstlerischen Aufschwung des Unternehmens rechnen zu dürfen. — Zum Schluß der Saison fand sich auch Oscar Hammerstein veranlaßt, hier mit seiner New Yorker Operngesellschaft zwei Vorstellungen zu geben, die uralte „Lucia" mit dem neuesten Koloraturstar, Luisa Tetrazzini, und Charpentier's „Louise". Die Nachfrage nach Sitzen für diese Vorstellungen war so enorm, daß die beiden Opern zehnmal hintereinander bei vollen Häusern hätten gegeben werden können. Diese Tatsache, sowie der künstlerische Erfolg der beiden Vorstellungen veranlaßten Herrn Hammerstein, den Plan der Errichtung eines eigenen Operntheaters in unserer Stadt, der, wie ich Ihnen berichtet, bereits aufgegeben war, in Wiedererwägung zu ziehen und auch gleich zur Ausführung zu bringen. Die Grundmauern des neuen Theaters werden bereits aufgeführt. Das Gebäude im Stile des Münchener Prinzregenten-Theaters wird Raum für 4000 Personen bieten, bereits im November fertiggestellt sein und die neue Operngesellschaft Hammersteins beherbergen können. Es handelt sich nicht etwa, wie bei der Metropolitan-Gesellschaft, um eine Anzahl Gastspiele der New Yorker Oper, vielmehr sollen die beiden Hammersteinschen Opernunternehmungen hier und in New York separat geführt werden und nur hie und da soll ein Austausch der Vorstellungen oder der einzelnen Künstler stattfinden. Was nun die beiden Vorstellungen der Hammersteinschen Gesellschaft anbelangt, so standen sie, was Stilechtheit, Pracht der Inszenierungen, Ausstattung und Ensemblewirkung anbelangt, weit über den Vorstellungen der Metropolitan, wiewohl diese über größere Stars verfügen mag. Dies gilt nicht von Frau Tetrazzini, die hier als Lucia einen wahren Patti-Triumph errungen hat. Eine Patti ist sie aber noch lange nicht. Ihr Organ ist in der Mittellage und der unteren Partie recht unbedeutend und gewinnt erst von dem G der zweigestrichenen Oktave an Glanz. Von einer Ausgeglichenheit der Stimme, dem Hauptreiz der einstigen Patti, kann keine Rede sein. Dafür besitzt Frau Tetrazzini einige hohe Töne von phänomenaler Leuchtkraft, mit denen sie das hiesige Publikum, das sie schon durch ihre etwas südlich-üppige Erscheinung und ihr dramatisch bewegtes Spiel gewann, vollends gefangen nahm. Charpentier's „Louise" hat das hiesige Publikum trotz einer musterhaften Aufführung mehr befremdet als begeistert. Merkwürdigerweise war es nicht die für jeden Nichtpariser sinnlose Vergötterung von Paris und das vergebliche Mühen des Komponisten, ihr einen entsprechenden musikalischen Ausdruck zu finden, die hier anstießen. Der jämmerlich schwache Montmartre-Akt fand sogar Beifall. Worüber sich unsere „Gesellschaft" aufhielt, war das „Armeleut"-Milieu, gerade das Beste der Oper. Dieses urbürgerliche Auslöffeln der Suppe, das Nachfüllen der Kanne, Plätten, Waschen usf. coram publico, das konnte unsere Plutokratie nicht verwinden. Auch ein Standpunkt. Mary Garden in der Titelpartie und Gilibert als Vater boten vortreffliche Leistungen, und der neue Tenorist Dalmores erwies sich als trefflicher Künstler. — Die letzte Theatersaison war wegen der traurigen wirtschaftlichen Verhältnisse in den Vereinigten Staaten ein Fehlschlag. Nur die Oper machte gute Geschäfte. Die Folge ist, daß wir nunmehr mit Operngesellschaften überflutet sind. Zwei neue englische Gesellschaften, eine aus New York und eine aus Boston, veranstalten hier jetzt Aufführungen von italienischen und französischen Opern, die einfach schmachvoll sind. Allein die Manager machen Geld, und das ist alles, was sie wollen. Präsident Roosevelt hat von den neuen Münzen der Vereinigten Staaten das alte Motto „In God we Trust" entfernen lassen. Das Motto ist für die Vereinigten Staaten in der Tat veraltet. Es hätte schon längst durch das einzig passende „een niet" ersetzt werden sollen.

Dr. Martin Darkow

POSEN: Der Versuch, den mit „Götterdämmerung" begonnenen, mit „Siegfried" fortgesetzten „Ring" zu Ende zu führen, scheiterte bei der „Walküre" an der Unzulänglichkeit einiger Kräfte. D'Albert's „Abreise" ging unter denselben Verhältnissen spurlos vorüber, während M. Ch. Heß' „Pierrots Bekehrung" in der deutschen Uraufführung besser abschnitt, ein harmloses melodiöses Werkchen.

A. Huch

REICHENBERG i. B.: Spielzeit 1907/8. Recht spärlich war die Zahl der Novitäten. An 55 Opernabenden 15 Opern, davon drei Erstaufführungen. Die Mitwirkung eines illustren Gastes aus der Gesellschaft verhalf Puccini's stimmungsvoller „Bohème" zu einem vollen Erfolge. Wer den Mut finden konnte, dem Opernleiter, dessen vorzügliche musikalische Qualitäten mir genügend bekannt sind, die Aufführung von „Siegfried" zu empfehlen, ist mir unbegreiflich. Alle drei Prämissen Wagners wurden nicht erfüllt. Die Wagnerfrage ist bei uns hauptsächlich eine Solisten- und Orchesterfrage. Ein einziger Sänger (Wanderer) vermochte annähernd zu befriedigen. Die orchestrale Wirkung, die Poesie des zweiten Aktes blieb gänzlich aus. Drei erste Streicher, ein Cello, minder exakte Holzbläser, eine etwas antiquierte Harfe und noch einige Instrumente, die längst zum alten Eisen gehören. Doch das Publikum und der minder anspruchsvolle Teil der Lokalberichte schienen nichts zu vermissen, daher erlasse ich mir ein besonderes Eingehen auf die Fehler und Mängel dieser Aufführung. Auch „Tannhäuser" und „Lohengrin" erfuhren nur eine provinziale Durchschnittsaufführung. In Verdi's „Othello" schienen mir die grellen Farben zu stark aufgetragen. Sonst gab es das bekannte Programm ohne besondere Momente; nicht einmal „Trompeter" und „Troubadour" fehlten. Eine ungleich größere Zugkraft übte die Operette aus. Nach der „Lustigen Witwe" selbstverständlich der „Walzertraum". Auch bei uns sind eben äußere Verhältnisse maßgebender als die besten künstlerischen Absichten. — Auch das nahe Gablonz hat seit heuer sein eigenes Stadttheater, einen schönen, monumentalen Bau, auf günstigem Platze inmitten der Stadt gelegen, mit guter Akustik. Entsprechende Pflege von Oper und Operette, auch die Uraufführung einer Oper

„Leon" von Kapellmeister Schablaß, Brucknerschüler, kann ich verzeichnen, der leider nur eine ganz kurze Lebensdauer beschieden war.

Dr. Robert Schier

ROSTOCK: „Rheingold" und „Götterdämmerung" folgten den bereits früher aufgeführten „Ring"-Dramen. Maria Wilschauer zeichnete sich besonders als Brünnhilde in der „Götterdämmerung" aus. Die musikalische Leitung Kapellmeister Beckers verdient hohes Lob. Der 13. Februar wurde durch eine Aufführung des „Tannhäuser" in der Pariser Bearbeitung gefeiert. Im „Lohengrin" sangen als Gäste Annie Krull (Dresden) und Fritz Vogelstrom (Mannheim), dieser mit außerordentlichem Erfolg. — Von Neuheiten ist noch eine gute Aufführung von Puccini's „Bohême" zu erwähnen.

Prof. Dr. W. Golther

STETTIN: Durch relativ gute „Ring"-Aufführungen, die fast die ganze zweite Hälfte des Spielplans beherrschten, hat die Direktion Illing unsere Bühne fortgesetzt auf einen befriedigenden Höhenstand und damit das Interesse des Publikums in einer Stetigkeit erhalten, die ehedem oft vermißt wurden. Dazwischen eingestreute wenige Neuheiten (Siegfried Wagners „Bruder Lustig", Cornelius' „Barbier" u. a.) dienten eben nur dazu, die Spielleitung in ihrer Verbindlichkeit zu entlasten, die dann um so ruhiger zum kassenfüllenden Richard Wagner und leider auch zu dem anscheinend notwendig gewordenen Übel, dem magenverderbenden Operettenkonfekt, zurückkehren konnte. Kapellmeister Wohllebe und jenseits der Rampe der Tenor Voß, die Herren Jean Müller und Schenk in den Baß- und Baritonfächern, sowie die Damen Pfeilschneider und Wahlen leisteten gute Dienste, was von dem Chor nur bedingt gelten konnte. An namhaften Gastspielen war kein Mangel.

Ulrich Hildebrandt

STRASSBURG: Matt, wie sie verlaufen, endigte auch unsere Opernsaison. Überhaupt tat diese „Mattigkeit" in jeder Beziehung die Signatur des hiesigen Opernbetriebes. Dabei sind Orchester sowohl wie Einzelkräfte gut (bis auf die Tenöre, deren Stimmen nicht ganz dem Ideal entsprechen), zum Teil sogar ausgezeichnet — und dennoch! Was fehlt, ist der prometheische Funke, der vom Kapellmeisterstab auf Sänger und Publikum überspringen und jenes undefinierbare Etwas erzeugen soll, was man „Stimmung", im Komparativ „Begeisterung" nennt. In dieser Beziehung sind unsere beiden Dirigenten Gorter und Fried (der junge, recht begabte Heger verläßt uns, nach Ulm) von Apollo nicht ganz ausreichend bedacht worden. Über eine gewisse biedere Wohlanständigkeit kommen die Vorstellungen gewöhnlich nicht hinaus — manchmal hapert's sogar damit, und die heitere Selbstzufriedenheit vermag daran nichts zu ändern. — Als Novität erschien noch d'Albert's „Tragaldabas", und Publikum wie Presse besaßen in diesem Falle Geschmack genug, um diese Mißgeburt gründlich abzulehnen. Wie ein feiner Musiker — denn das ist d'Albert trotz alledem — sich und seine Muse derart entwürdigen konnte, ist schwer zu begreifen; ein paar hübsche orchestrale und gesangliche Einfälle helfen über die musikalische Seichtigkeit, teilweise Lotterigkeit des Ganzen und über das Abstoßende der Titelfigur nicht hinweg. Möge der geschätzte Komponist der „Abreise" sich den Löwen und nicht das Kaninchen zum Exempel nehmen. Über Gorters „Paria" habe ich schon berichtet. Damit ist das Ergebnis an Neuheiten auch erschöpft. Von erwähnenswerten Werken hörten wir sonst noch Thuilles liebenswürdigen „Lobetanz", Webers so arg zu Unrecht vernachlässigte „Euryanthe" (in der Titelrolle Frau Mahlendorff ausgezeichnet, ebenso wie Frl. Borchers als Eglantine), Verdi's zum Teil recht brutalen „Othello", Mozarts „Zauberflöte", in der wir uns nochmals an unserm nach Wien gehenden trefflichen Bassisten Corvinus erfreuen konnten; sein nicht ganz gleichwertiger Nachfolger Wissiak kommt aus Wien. In Vorstellungen wie „Lustige Weiber" und „Nibelungenring", mit dem die Saison schloß, durfte man sich noch so recht über die absolute Unzulänglichkeit einer Regie ärgern, deren Vertreter glücklicherweise nicht wiederkehrt. Als Sänger hatte er (Robert Kaps) übrigens noch bis in sein Alter hinein in manchen Tenorbuffoollen (Mime, David usw.) Gutes geleistet. Die „Ring"-Vorstellung bot neben manchem Mißratenen (besonders den Rheintöchtern) auch eine Reihe gelungener Momente, so die Nornenszene mit der bemerkenswerten Frau Schmidt-Günther als Gast (die auch die „Fledermaus"-Rosalinde nicht minder gewandt gesungen hatte) und namentlich die großzügige Brünnhilden-Wiedergabe durch Frl. Borchers, Frau Mahlendorffs Sieglinde, Corvinus' Hagen, krankte aber an den eingangs erwähnten Symptomen, die im Fehlen des einheitlichen Stiles gipfeln. Was Stil heißt, konnte man gelegentlich des Gastspiels von Dalmores merken, namentlich in seinem Don José, den er neben dem Lohengrin mit glänzender Höhe vorführte.

Dr. Gustav Altmann

WEIMAR: Aus Anlaß der in Weimar tagenden Generalversammlung der Goethegesellschaft wurde der bereits zu Ostern in der Neueinrichtung unseres Oberregisseurs C. Weiser mit der ebenfalls neuen Musik Felix Weingartners gegebene Goethesche „Faust" am 12. resp. 14. Juni mit einigen Retouchen wiederholt. Gelegentlich der ersten Aufführung war es mir infolge Abwesenheit von Weimar nicht möglich zu berichten, und so hole ich das Versäumte um so lieber heute nach, als diese Aufführung durch Beseitigung so mancher Übelstände wesentlich gewonnen hat. Von zu langen Verwandlungspausen, zu dunkler Bühne, unrein singenden Chören, Stockungen in der Handlung war so gut wie nichts mehr zu spüren. Diese „Neue Weimarer Einrichtung" trat an Stelle der bisher seit dem Jahre 1876 fast alljährlich aufgeführten Devrientschen Bearbeitung, die sich der dreiteiligen Mysterienbühne bediente. Weiser teilt unter möglichster Wahrung des Goetheschen Szenariums und im Gegensatz zu Devrient jeden Teil der von Goethe wohl nie zur Darstellung gedachten Dichtung in zwei Hälften, von denen die des ersten Teils in je fünf, die des zweiten Teils in je drei Aufzüge zerfallen. Die erste Hälfte beginnt sofort mit dem Vorspiel im Himmel bis zur Hexenküche einschließlich, während die zweite Hälfte die Gret-

chentragödie einschließlich der Walpurgisnacht bringt. Des zweiten Teils erste Hälfte umfaßt den Gesang Ariels bis zur klassischen Walpurgisnacht, und die zweite Hälfte enthält die Helena-Tragödie bis zu Fausts Tod und Verklärung. Um der Ermüdung der Zuschauer, sowie vor allen Dingen der Darsteller vorzubeugen, findet nach der ersten Hälfte eines jeden Teils des an zwei Tagen zur Aufführung gelangenden Werkes je eine zweistündige, aber auch unbedingt notwendige, Pause statt. Weisers Einrichtung verrät überall den geschickten Bühnenpraktiker und denkenden Künstler und macht sich manches Brauchbare anderer Bearbeitungen zunutze, ohne jedoch einer persönlichen Note zu entbehren. Wenn auch die vielen Verwandlungen als Zerstörer einer einheitlichen Stimmung nicht nach jedermanns Geschmack sein dürften, so gewinnen doch wiederum viele Einzelbilder an Klarheit und tiefgehender Wirkung. Auf jeden Fall bedeutet die Weisersche Einrichtung eine ernste künstlerische Tat, die die verschiedenen Experimente von „Faust"-Bearbeitungen resp.-Einrichtungen um ein neues, nicht zu unterschätzendes vermehrt hat. Ob es der „Faust" der Zukunft werden wird, muß die Zeit lehren. Einen wichtigen Verbündeten hatte Weiser an Prof. Brückner in Koburg, dessen zum Teil geradezu hervorragend gemalten Dekorationen eine Zierde unseres neuen Hoftheaters bilden. Und nun zur Musik. Weingartner hatte es ja im Vergleich zu den ziemlich veralteten Musiken von Radziwill, Eberwein, Lindpaintner, mit Ausnahme der infolge ihrer gesunden melodischen Einfälle und trefflichen Charakteristik mit Recht populär gewordenen Musik Lassens, verhältnismäßig leicht, eine begleitende Musik zum „Faust" zu schaffen, um so mehr als ihm, abgesehen vom guten Vorbilde Lassens, die Errungenschaften moderner Harmonik- und Instrumentationskunst zur Verfügung standen. Er hat sich seiner Aufgabe nach reiflichen Erwägungen und Vorstudien in der verhältnismäßig kurzen Zeit von einem Jahre in München in künstlerisch ernstester Weise zu entledigen versucht. Von der richtigen Voraussetzung ausgehend, daß es sich hier hauptsächlich um das praktische Bühnenbedürfnis handle, hat Weingartner sich im allgemeinen größter Beschränkung befleißigt, wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß speziell im zweiten Teil die Musik einen viel zu breiten Raum einnimmt. Das zu einer Oper ausreichende Musikmaterial umfaßt im ersten Teil 24 meist kleinere, im zweiten Teil 21 meist größere Nummern. Den Hauptschwerpunkt verlegt Weingartner auf treffende Charakteristik resp. Untermalung und Unterstreichung dazu direkt herausfordernder Stellen. Wenn er dabei manchmal speziell im zweiten Teil zu weit geht, und das rauschende Orchester trotz seiner Verdeckung das Wort Goethes unliebsam unterdrückt, so kann man ihm das nicht zu sehr anrechnen, da er sich wiederum an anderen Stellen weisesten Maßhaltens befleißigt. Vorzugsweise das Charakteristische ist dem mit den orchestralen Mitteln spielenden Tonsetzer größtenteils trefflich gelungen, während die rein melodische Erfindung dagegen zurücksteht. Man kann sich sogar öfter nicht des Eindrucks erwehren, als ob Weingartner jeder natürlich melodischen Wendung absichtlich aus dem Wege gegangen sei. Eine Ausnahme davon macht die etwas bedenkliche Melodik des Gesangs Raphaels. Welch grandiose Steigerung hätte sich zum Beispiel am Schluß des zweiten Teils anbringen lassen! Von größeren geschlossenen Nummern ragen besonders hervor: der Prolog im Himmel, der sehr stimmungsvolle Geisterchor und die derb realistische Hexenküchenmusik, das kurze, sehr schöne Orgelpräludium in D-dur, die ernste d-moll Fuge nach Valentins Tod, die sinnlich-bachantische Walpurgisnacht des ersten Teils, sowie im zweiten Teil die grandiose, etwas opernhaft anmutende klassische Walpurgisnacht, der Maskenzug und der ungemein treffende Gesang der Lemuren mit der das Graben und Schaufeln glücklichst imitierenden, unheimlich wirkenden Orchesterbegleitung. Von den kleineren Nummern sind besonders erwähnenswert: der Osterchor mit seinem auf (f c des) aufgebauten Glockenmotiv, das schlichte Lied des Bettlers, das Knurren des Pudels, die an sich sehr hübsche Dorfmusik mit dem Tanz unter der Linde, wenn auch gerade dieser zu einem für Weingartner nicht sehr günstigen Vergleiche mit der entzückenden Musik Lassens direkt herausfordert. Ganz besonders originell dagegen ist die Instrumentation der Homunculusszene (hohe pp Orgelstimme und Celesta) sowie die Behandlung der charakteristischen Dissonanz speziell bei den Auftritten Mephistos und seiner infernalen Gesellschaft zu glücklichster Kontrastwirkung durch die beispielsweise im Prolog im Himmel der Stimme des Herrn untergelegten Durdreiklänge gesteigert. Trotz der vielen Vorzüge dieser neuen Einrichtung drängt sich unwillkürlich die Frage nach ihrer Notwendigkeit auf; auf alle Fälle jedoch wird die Verbannung der mit dem Weimarischen Hoftheater durch geheiligte Tradition verbundenen „Faust"-Musik Lassens als eine wenig pietätvolle Tat empfunden werden müssen. Doch: „adhuc sub judice lis est"! Die überaus anstrengende musikalische Leitung lag in den Händen Peter Raabes, der sich seiner im gewissen Sinne undankbaren Aufgabe mit größter Hingabe und künstlerischer Zuverlässigkeit entledigte. Von den Hauptdarstellern sind in allererster Linie Weiser als vorzüglicher Mephisto, Fräulein Schneider als Gretchen und Grube als nicht in allen Situationen gleich glücklicher Faust zu nennen. — Neben dieser ein neues Ruhmesblatt in der Theatergeschichte Weimars bildenden „Faust"-Inszenierung sind noch zwei sehr bemerkenswerte Neueinstudierungen von „Tristan und Isolde" sowie der „Meistersinger" unter Raabes Leitung zu verzeichnen. Befremdend wirkten allerdings manchmal die völlig ungewohnten Tempi. Wie sagte doch gleich der frühere Wiener Hofoperndirektor? „Tradition ist Schlamperei!" Carl Rorich

WIEN: Maifestspiele in der Volksoper. Zu den Festspielstädten München, Köln, Prag und Salzburg — Bayreuth gehört nicht in diesen Zusammenhang — ist jetzt Wien hinzugekommen. Dem Direktor Rainer Simons, dem tüchtigen und zäh energischen Leiter der Volksoper, dem es nie vergessen werden darf, daß er

aus dem Nichts und ohne Mittel ein wertvolles Institut zur Verbreitung edler dramatischer Musik in weiten, naiv empfänglichen Volkskreisen geschaffen hat, ist der Versuch zu danken, vornehme deutsche Sänger zu festlichen Aufführungen des „Figaro", des „Don Juan", des „Fidelio", des „Tannhäuser" und des „Lohengrin" heranzuziehen. Der Versuch ist trotz vieler fesselnden Einzelheiten nicht gelungen; weder künstlerisch noch materiell, — und die auffallende Teilnahmslosigkeit des Publikums, die sicherlich nicht nur den — für ein Carusogastspiel willig bezahlten — sehr erhöhten Eintrittspreisen zuzuschreiben ist, wird den sehr klarsehenden Veranstalter der mit starkem Defizit abgeschlossenen Vorstellungen darüber belehren, wo die Mängel seiner Unternehmung zu suchen waren. Zunächst in dem sehr mißlichen und von vornherein unkünstlerischen Wesen derartiger „Muster"-Gastspiele überhaupt. Es genügt nicht, die hervorragendsten Darsteller der wichtigen Partieen auf einem Fleck zu versammeln und dann einfach „loszugehen". Wenn die Künstler nicht, wie in Bayreuth, wochenlange Muße haben, sich aufeinander einzustimmen, zu einheitlichem Stil und einheitlicher Stimmung zu gelangen und in dieser durch nichts verstörten Stimmung geraume Zeit zu leben und nachschöpferisch zu arbeiten, kommt nur die Multiplikation eines Stargastspiels zutage. Eine kurze Verständigungsprobe für das bloß Räumliche — das war hier alles. Die Folge: daß jeder für sich spielte, ohne Resonanz beim Gegenpart, jeglicher bestrebt, sich selber zur besten Geltung zu bringen und wenig bekümmert um die Gesamtwirkung. Wozu noch kommt, daß all diese Sololeistungen sich auf dem Grunde der bisherigen Volksoperninszenierung bewegten. Das geht aber bei „Festspielen" nicht an. Hier hätte zunächst aufs tätigste eingegriffen werden müssen: eine sorgfältige Revidierung des szenischen Bildes, ein erneutes, lebendiges Durchgestalten der Chöre und der Statisterie und genaueste Orchesterproben waren dringend geboten, um den im Einzelnen bedeutenden Leistungen mancher Künstler das nötige Relief zu geben; ein Stimmungs-Grundton für jede einzelne Aufführung wäre zu schaffen gewesen, dem sich dann die Vertreter der Hauptpartieen, ihrer Individualität entsprechend und doch dem Ganzen gehorsam, einfügen müßten. Dann wäre wirklich etwas festliches, ein Hauch der Weihe in diesen Aufführungen zu spüren gewesen und sie wären ihrem Sinn näher gekommen. So aber waren es gewöhnliche Volksopernaufführungen mit allzu oft versagendem Orchester und mit einem durch die Folie der fremden Gäste verdorbenen Ensemble. Und oft weniger als das: die klägliche Elvira der Frau Stagl, der Florestan des Herrn Wallnöfer, der Basilio des Herrn Gerhard bedeuteten Tiefpunkte, die ganz unabhängig von jener Folie waren, die in den spielplanmäßigen Vorstellungen kaum erlebt wurden, und denen einzig der tüchtige Figaro des Herrn Ludikar ein tröstliches Gegengewicht bot. Über den Charakter der einzelnen Vorstellungen etwas zu sagen, hat also keinen Sinn. Ebensowenig freilich, über verunglückte Regienüancen und anderes Verdrießliche noch detailliert zu raisonnieren. Da dem Ganzen der Ausdruck eines einheitlichen künstlerischen Willens fehlte, bleibt dem Berichterstatter nur die Charakterisierung der einzelnen Gäste übrig. Haupterfolge: Frau Preuse-Matzenauer als Ortrud und Herr Jadlowkers Oktavio. Margarete Preuse-Matzenauer ist der stärksten Akzente fähig. Ein mächtig brausendes Organ von gleichmäßigster Fülle in Tiefe und Höhe; eine offenbare Intelligenz, die nur ihre eigenen Ausdrucksmittel der Darstellung noch nicht gefunden hat: es ist ein seltsamer Widerspruch zwischen ihrer entscheidend richtigen Empfindung jedes dramatischen Details und der konventionellen Geste, mit der sie sie, wenn auch voll Impetus und jähem Temperament, in Aktion umsetzt. Eine beauté du diable und ein talent du diable, dem nur die Hand eines überlegen führenden Regisseurs fehlt. Hermann Jadlowker ist ein Gesangskünstler ersten Ranges; mit seinem glänzend behandelten, schmiegsamen, weichen, schlanken Tenor und einer geradezu unvergleichlichen Atemkunst hat er die Hexerei vollbracht, das Stiefkind Oktavio in den Vordergrund des „Don Juan"-Abends zu stellen. Herr Albers — Don Juan und Wolfram — ist gleichfalls ein Sänger von vornehmster Qualität und romanischer Eleganz. Ein warmer Bariton; musterhafter bel canto; unbedingte Herrschaft über alle Register. Für den Don Juan ein wenig zu lässig, zu unherrisch, zu wenig befehlend und erobernd — aber durchaus Grandseigneur von vollendeten Manieren. Sehr fesselnd: Dr. von Bary als Tannhäuser. Weniger als Lohengrin, dem — ebenso wie dem Lohengrin Burrians — doch allzusehr das Verklärte und Überirdische mit all seiner schwermutvollen und enttäuschten Sehnsucht nach dem Irdischen fehlt. Sein Tannhäuser aber, ohne freilich mit jener überwältigenden Echtheit zu wirken, die Niemann der Gestalt gegeben hat, ist durchaus im Sinn des Meisters nachgeschaffen: in Extremen berauscht, von Leidenschaften taumelnd mitgerissen, furchtbaren Verzückungen und furchtbarer Verzweiflung bedingungslos hingegeben. Nur daß doch allzu oft eine rein äußerliche Geberde, ein plötzliches Nachlassen des inneren Anteils das Gefühl des vollkommen Überzeugenden nicht immer unverletzt läßt. Und daß seine Stimme leider so seltsam gebrochen ist: ein schöner Baritonklang in der Tiefe, schmetternd erzene Töne in der Höhe und eine stumpfe Mittellage, die bei leisem Rezitieren überdies vollkommen klanglos wird. Bei alledem: eine der interessantesten Individualitäten dieses Gastspiels. Ähnliches gilt von Burrian: nur daß sein glanzvolles Organ, das berückendsten Wohllaut mit einem edel-männlichen Timbre vereint, ihn zu Wirkungen auch dort gelangen läßt, wo der Darsteller versagt, mit dem es einem eigentümlich ergeht: man kann nichts gegen ihn einwenden, alle Vorschriften sind erfüllt — bis auf ein schweres künstlerisches Vergehen: das Weglassen des Höhepunkts „zum Heil den Sündigen zu führen!" — jeder Übergang ist da; und doch bewirkt die hurtige Art und die wenig edle Haltung des Sängers bei allem klugen Befolgen der dichterischen Weisungen ein Gefühl der Inkongruenz. Es fehlt auch hier das Überzeugende. Aber es ist ein Vergnügen, diese Stimme zu hören. Bei Frau Fleischer-Edel ist es anders: der in

einzelnen Tönen jauchzend helle und schöne Sopran ist nicht mehr ganz unberührt; aber in ihr ist eine Innigkeit und eine anmutige Wärme, wie sie vielleicht seit der Ehnn nicht da war. Leidenschaft ist ihre Sache nicht; für die Zweifel und die Angst Elsas findet sie nicht den ganz wahren Ton; aber schmerzgetroffene Ergebenheit und keusche Bangigkeit bringt sie zu unvergleichlichem Ausdruck. In ihrer Elisabeth fühlt man Bayreuther Weihe. Herr **Hinkley** hat, bei angemessener Darstellung, eine satte, markige Baßstimme; Herr **Bender** kommt ihm darin gleich, ist ihm aber an Vornehmheit der Erscheinung und Gebärde überlegen. Ein Stimmriese ist Herr **Soomer**; aber sein Telramund entfernt sich leider nicht von der ärgerlichen und ganz falschen Schablone des „Bösewichts"; ein selbstgefälliges Gemisch aus Hagen und Alberich. Herr **Lohfing** hat wenig Stimme und viel Routine; Hermine **Bosetti** bringt die Susanne vortrefflich, aber ohne alle Heiterkeit, mit kühlstem Gleichmut. Ähnlich, nur eine Stufe höher, Miezie **Nast** als Cherubin und Marzelline; geschickt, graziös und anteillos. Herr **Gura** als Graf behandelt den Rezitativ-Dialog geradezu meisterlich und ist von weltmännischer Eleganz; schade, daß seine Stimme zu wenig Glanz hat, um zu voller Wirkung zu gelangen. Schließlich eine Unbegreiflichkeit: Frau **Burk-Berger**, mit brüchiger, scheidender Stimme distonierend, puppenhaft in der Darstellung, mit enwilligsten Mißfallensäußerungen der Hörer unzweideutig abgelehnt — und für das nächste Spieljahr an die Volksoper verpflichtet! Im Ganzen: ein verfehltes Unternehmen, das die dankenswertesten Anregungen bot. Hoffentlich läßt sich Direktor Simons nicht entmutigen, macht sich die gewonnenen Erfahrungen zu nutze und bringt es im nächsten Jahre so weit, nicht nur zufällig zusammengekommene Sänger auftreten zu lassen, sondern wirkliche Festspiele in großem dramatischen Stil darbieten zu können. Es wäre zu wünschen. Denn die Feiertage der Kunst sind bei uns selten geworden. Richard Specht

WÜRZBURG: Die Theatersaison 1907/8 brachte mehr „multa" als „multum", d. h. das Repertoire war überreich, die Qualität aber ließ in der Oper zu wünschen übrig, während die Operette durch gediegene, teilweise sogar glanzvolle Leistungen Erfolg auf Erfolg einheimste. Daß die Oper dagegen abfiel, war dem Versagen einiger anfangs vielversprechender Solokräfte zuzuschreiben; schließlich konnten größere Werke nur mit Hilfe von Gästen aufgeführt werden, so z. B. „Tristan", „Tannhäuser" usw. Daß die Saison immerhin einen so reichhaltigen Spielplan mit teilweise doch recht glücklichen Momenten bot, das war der tüchtigen Leitung der Oper durch Kapellmeister **Schink** zu danken, der übrigens auch das Orchester zu erfreulicher Höhe der Leistungen hob. Dr. J. B. Kittel

KONZERT

AACHEN: Aachens vielgestaltiges Musikleben kulminierte im verflossenen Winter in den **Abonnementskonzerten** und den **Kammermusik-Veranstaltungen der Waldthausen-Stiftung**, die unter Leitung von Prof. **Schwickerath** künstlerisch anregten und edlen Unterhaltungsstoff in Fülle boten. Im vierten Abonnementskonzert übte Beethovens „Neunte", die eben Brahms' Variationen (Choral St. Antoni) auf dem Programm stand, ihren alten Zauber aus. Der instrumentale Teil gelang am besten, der vokale zeigte nur äußerlich das erforderliche Gefüge; die vier Stimmen — das Eruptive im Sopran der Frau **Cahnbley-Hinken**, das Jugendlich-Ungestüme des Baritonisten **Vaterhaus** aus Zürich — gaben zusammen keinen besonders guten Klang. Das fünfte Konzert begann mit einer Verbeugung vor dem Manen Wagners („Meistersinger"-Vorspiel). Man war sehr neugierig auf das hundertste Werk **Regers**, Variationen über ein lustiges Thema von Hiller. Lustig ist eigentlich nur das Thema. Die Variationen, die wenig, zuweilen recht wenig Zusammenhang mit ihrem Ausgangspunkt haben, zeigen stark melancholische Färbung. Manche setzen lebhaft ein und mit Regerscher Kraft ein, versanden aber allmählich. Reger, der mehr als sonst Brahmssche Farben auf seiner Palette mischt, malt grau in grau. In der Schlußfuge zeigt er mal wieder sein grandioses kontrapunktisches Können. In der Wiedergabe von Strauß' „Don Juan" bot Schwickerath eine sehr reife Leistung. Lebenswahr erstand unter seinem Zepter ein Tonwerk von prachtvollem Schwung, plastischer Thematik, eigenartigem Rhythmus und glänzender Farbenpracht. Hugo **Becker** war als Solist gewonnen (Volkmann, a-moll Konzert und Tschaikowsky, Variationen über ein Rokokothema). Im sechsten Konzert stellte sich Willy **Rehberg** aus Frankfurt als beachtenswerter Pianist vor, der mit guter Technik und ausdrucksvollem Vortrag aufwarten kann. Mozarts D-dur Klavierkonzert (Krönungskonzert) brachte er allerdings nicht stilrein heraus; fast hätte ich gesagt, er parfümierte zu sehr nach Chopin hinüber. Liszts markiges Es-dur stand über seinen Kräften. Der Chor sang a cappella-Kompositionen von Brahms (All' meine Herzgedanken, In stiller Nacht, Abschiedslied) mit vollendeter Meisterschaft. Schwickerath dirigierte die e-moll Symphonie von Brahms. Das siebente Konzert soll uns „Christus" von Liszt bringen, ein Werk, das seit mehreren Lustren nicht hier gehört wurde. Das gibt einen besonderen Kunstgenuß. — Drei der **Kammermusik-Abende** fielen in die Zeit nach Weihnachten. Zuerst kamen die **Münchener**, die mit Beethovens Serenade D-dur helles Entzücken erregten. Brahms (a-moll) stand ihnen erheblich ferner. Dann hielt Felix von **Kraus** mit mancherlei Liedern seine begeisterte Zuhörerschaft im Bann. Zuletzt die **Brüsseler** mit aparten Gaben ihrer Quartettkunst. — Von den **Volkssymphoniekonzerten** besuchte ich zwei, deren Programm mir besonders anziehend erschien: das eine brachte Tänze älterer und neuerer Zeit (Gluck, Beethoven) und volkstümliche Lieder von Jaques-Dalcroze, die man immer gern hört; das andere einen Vortrag über das deutsche Volks- und volkstümliche Lied von Max **Friedländer** (mit Wiedergabe zahlreicher Melodieen). Der Vortragende schilderte die Wanderung einzelner Lieder, ihre Verwertung in den Werken berühmter Meister (z. B. „Wilhelmus von Nassauen"). Schwickerath trug mit seinem a cappella-Chor ebenfalls Volkslieder vor. Aus dem

dritten Kammermusik-Abend des Aachener Streichquartetts verdient eine Violoncellosonate von Saint-Saëns (Schwickerath-Meth) besondere Notiz. Joseph Liese

AUGSBURG: Die zweite Hälfte der Saison verlief auffällig ruhig, sie bescherte uns im ganzen nur zehn Konzerte und diese waren zum Teil noch schlecht besucht. Der trotz dieser Tatsache von den Konzertgebern fortgesetzt betätigte Idealismus verdient in demselben Maße Anerkennung, wie die deprimierende Gleichgültigkeit, mit der meistens ernsten künstlerischen Bestrebungen im Konzertsaal hierorts begegnet wird, entsprechende Beleuchtung verdient. Als erstes der Konzerte nach Neujahr verdient ein von Emma Martin unter Mitwirkung zweier Mitglieder des Städtischen Orchesters gegebener Kammermusik-Abend Erwähnung; die Konzertgeberin erwies sich bei dieser Gelegenheit als technisch tüchtig gebildete Klavierspielerin. — In den Konzerten der Musikschule hatten die Hörer das Vergnügen, zwei ausgezeichnete auswärtige Kammermusik-Vereinigungen kennen zu lernen: das Frankfurter Streichquartett Rebner und Genossen, das neben bekannten Werken als Novität das klangschöne, wirkungsvoll komponierte Streichquartett in d-moll op. 24 von Weingartner spielte und das Trio Schumann, Hailr, Dechert aus der Reichshauptstadt, das uns ebenfalls mit einer wertvollen Neuheit, dem Klaviertrio in F-dur op. 25 von Georg Schumann, bekannt machte. Zwei weitere Konzerte der Musikschule wurden von einheimischen instrumentalen Kräften ausgeführt. Im ersten brillierte Bertha Griesmer durch den Vortrag der Variationen über ein Thema von Händel für Klavier op. 24 von Brahms; Olga von Weiden (Stuttgart) erfreute durch geschmackvolle Gesangsvorträge. Das zweite war ein Klavierabend des Lehrers der Klavierausbildungsklasse der Musikschule, Otto Hollenberg. — In den Konzerten des Oratorienvereins erntete die Barthsche Madrigal-Vereinigung aus Berlin mit der Wiedergabe von Vokalkompositionen von Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts begeisterten Beifall. Daß dieser ebenfalls dem wundervollen Spiel des Böhmischen Streichquartetts zuteil wurde, bedarf kaum der Versicherung. Auch Lamond konnte ihn bei einem Beethoven-Abend in reichstem Maße einheimsen. An Stelle des leider durch bedauerliche Verhältnisse und Vorkommnisse in die Brüche gegangenen Kaimorchesters, konzertierte im 262. Oratorienvereinskonzert das von Wilhelm Bruch geleitete Philharmonische Orchester aus Nürnberg. Die Leistungen dieser Korporation gipfelten in dem stilvollen Vortrag der vierten (romantischen) Symphonie von Bruckner. Anerkennenswert führte das Orchester auch die Begleitung zum Schumannschen Klavierkonzert durch. Frau Griesmer erbrachte in der Ausführung des Soloparts einen neuen Beweis ihrer künstlerischen Befähigung. Den Höhepunkt und krönenden Abschluß der Saison bildete die Aufführung der Matthäus-Passion. Etwa 340 Mitwirkende hatten sich unter der umsichtigen künstlerischen Führung W. Webers vereinigt, das hehre Werk würdig wiederzugeben. An dem glänzenden Gelingen hatten von den Solisten Marie Henke (Alt)-München und Hans Vaterhaus (Baß)-Frankfurt rühmlichen Anteil. Otto Hollenberg

BERN: Winter 1907/08. In den sechs unter Dr. Munzingers Leitung stehenden Abonnementskonzerten der Musikgesellschaft kamen u. a. Symphonieen von Ph. Em. Bach, Mozart (No. 9, D-dur), Beethoven (Vierte), Schumann (Erste), Brahms (Erste) und Dvořák („Aus der Neuen Welt"), die Serenade op. 95 von Reger, Elgar's Serenade für Streichinstrumente, die Balletsuite von Grétry-Mottl zur Aufführung. Aus den sog. Volkskonzerten erwähnen wir Mozarts Es-dur Symphonie, Beethovens Zweite und die Gegenüberstellung der D-dur Suiten Bachs (Erste) und Brahms' (Serenade op. 8). Diese populären Symphoniekonzerte unter Kapellmeister Adolf Pick unterscheiden sich in Qualität und Anziehungskraft der Darbietungen wenig von den Abonnementskonzerten; sie lassen bei billigstem Eintrittspreis den Solisten weg. In jenen hörten wir Anna Stronck-Kappel, den Petersburger Tenor Felix Senius (einen tüchtigen Mozartsänger), die Violinisten Émile Sauret und Elsie Playfair (Paris), Hugo Becker (im Konzert d'Albert's) und den jungen, vielversprechenden Schweizer Pianisten Emil Frey (Paris). — In eigenen Konzerten besuchten uns Risler (Bach, Chopin, Liszt, Jungfranzosen), der Publikumsvirtuose Koczalsky (ein gemischtes Programm, das die Stagnation in seiner Kunst verriet, und vier Chopinabende), der hochbegabte Mieczio Herszowski, die Violinistin Anna Hegner, akkompagniert von ihrer tüchtigen Schwester Marie Hegner. Steffi Geyer brachte es auf zwei ausverkaufte Kirchen. Auch Bertha Marx und Sarasate feierten die gewohnten Triumphe. Auf der Münsterorgel zeigte sich der in Bern seit einer Aufführung seines „Paradiso perduto" durch den Cäcilienverein beinahe populäre Enrico Bossi in Bachschen, Mendelssohnschen und eigenen Werken als Orgelspieler von südlich-sinnlicher Farbenfreude. Ein gemischter Chor brachte bei dieser Gelegenheit ein ihm gewidmetes kleineres Werk Bossi's, „Primavera classica", zur Aufführung. — An einem Kammermusik-Abend der Brüsseler hörte man ein Quartett Mozarts, Tschaikowsky's op. 11 und Schumanns a-moll. In einem Konzert des in seiner Art nicht weniger bedeutenden Flonzaley-Quartetts Beethovens op. 135, Schuberts op. 29 und eine Sonate für zwei Violinen und Cello von Padre Martini in schlicht objektiver, frischer Ausführung. Der einheimischen Kammermusikpflege durch das Streichquartett unserer ersten Orchestermitglieder wird in Folge allzu starker anderweitiger Inanspruchnahme der Mitwirkenden kein rechtes Gedeihen zuteil. Bedeutenderes leistet der Pianist dieser Konzerte, Prof. Fritz Brun, der diesen Winter auch als Orchesterleiter und als Komponist mit einer Symphonie Brahmsschen Geistes und einer sehr bemerkenswerten Klavier-Violinsonate (aufgeführt vom Autor und der geistesstarken Violinistin Adele Stöcker, Köln) hervortrat. — Neuheiten einheimischer Komponisten brachten auch die Chorkonzerte der Liedertafel und des Männerchors: jenes den a cappella-Chor Hegars „Königin Bertha", dieses neben der Erstaufführung in der Schweiz

von Hugo Wolfs Vaterlandshymnus die etwas pompöse Ballade des Zürcher Theaterkapellmeisters Lothar Kempter „Der Tod des Sardanapal". Zu Weihnachten führte der Cäcilienverein „Des Heilandes Kindheit" von Berlioz auf, in seinem Frühlingskonzert Haydns „Jahreszeiten".

Robert Kieser

BOSTON: Wir sind hier noch mitten in der Konzertsaison. Besonders wurde viel Kammermusik gegeben. Das New Yorker Flonzaley-Quartett hat hier in drei Konzerten viel Beifall geerntet. Sie standen auf der gleichen Stufe wie die des Kneisel-Quartetts, das wir als das beste amerikanische Streichquartett betrachten. Auch Richard Czerwonky, unser zweiter Konzertmeister, hat ein Quartett gegründet, das ein glänzendes Konzert gab. Da Czerwonky bald nach Deutschland reisen wird, befürchten wir aber, daß die neue Vereinigung sich bald auflösen wird. Indessen wird der Cellist Alwin Schroeder sich mit dem Geiger Willy Heß vereinigen, um ein neues Quartett zu bilden. Das Schroeder-Heß-Streichquartett wird seine Tätigkeit hier im November beginnen. — Infolge der Erkrankung unseres Dirigenten Dr. Carl Muck dirigierte Carl Wendling das letzte Symphoniekonzert. Er hatte großen Erfolg. Im ersten Satz der e-moll Symphonie von Brahms brachte er nicht alle die subtilen Nuancen heraus, aber die Variationen des Finale ließ er sehr feinsinnig spielen. Auch eine feurige Wiedergabe der Ouvertüre „Benvenuto Cellini" fand in diesem Konzerte statt. Wendling überraschte die Zuhörer durch seine Fähigkeit als Dirigent und erregte große Begeisterung. Auch er wird in dieser Saison nach Deutschland zurückkehren. — Die „Klavierlöwin" Teresa Carreño gab einen Klavierabend, der glänzend verlief. Es war eine angenehme Überraschung, zu hören, wie diese heißblütige Pianistin Beethovens Waldstein-Sonate mit aller ehrfürchtigen Sorgfalt und ohne zu große Individualisierung vortrug. — Das Adamowski-Trio (Geige: Timotheus Adamowski, Violoncello: Josef Adamowski, Klavier: Frau Szumowska) gab im März zwei erfolgreiche Konzerte. In dem einen wurde ein neues Trio des amerikanischen Komponisten David H. Smith gespielt, das ein ziemlich ungleichmäßig geratenes, obwohl in guter, klarer Form gearbeitetes Werk zu sein scheint. — Gegen die ultramoderne Musik in unseren Symphoniekonzerten hat sich in den letzten Wochen ein kleiner Aufruhr erhoben, und in den Zeitungen erschienen viele Briefe, die gegen die Aufführung so vieler unruhiger, häßlicher und schwer verständlicher Musik Einspruch erhoben. In der Tat bekommt Boston unverhältnismäßig viel von dieser „Problemmusik" („puzzle-music") zu hören; die modernsten und radikalsten Musiker von Europa scheinen alle in unseren Symphoniekonzerten Gehör zu finden. Die Folge davon ist, daß wir von Schumann, Schubert, Beethoven und Brahms zu wenig zu hören bekommen. Es wäre gut, wenn die Disharmonieen öfter mit guter klassischer Musik aus unsern Ohren hinausgespült würden.

Louis C. Elson

BRAUNSCHWEIG: Aus der Menge der sich gegen Schluß der Saison drängenden Konzerte verdienen nur wenige ein allgemeineres Interesse. Dazu gehören das des „Nordischen Vokal-Trios" der hiesigen Geschwister Koch im Verein mit August Schmid-Lindner-München, das des Chorgesangvereins („Heilige Elisabeth" von Liszt), das letzte populäre, das Direktor Wegmann zu einem Reger-Abend gestaltete. Der Komponist, der mit Frl. Ehlers (Lieder), Frl. Hoffmann (vierhändige Variationen über ein Thema von Beethoven) und Kammermusikus Wachsmuth (Suite für Klavier und Violine im alten Stil) seine Werke in das richtige Licht stellte, fand viel Beifall. — Der Verein für Kammermusik (Hofkapellmeister Riedel, Hofkonzertmeister Wünsch, Kammervirtuos Bieler, Kammermusiker Vigner und Meyer) schlossen mit dem Klavier-Trio (g-moll) von Dvořák, dem Streichquartett (op. 59 Nr. 3) von Beethoven und dem Forellenquintett von Schubert (Kontrabaß: Herr Anger) den Zyklus glänzend ab. — Die Konzerte der vielen Vereine hatten trotz tüchtiger Leistungen meist nur lokale Bedeutung.

Ernst Stier

BREMEN: Aus den letzten Darbietungen der Philharmonie ist als Neuheit erwähnenswert die vorzüglich gearbeitete, aber mehr auf äußere Wirkung abzielende „Symphonische Phantasie" für großes — sogar sehr großes — Orchester, Tenorsolo und Chortenor (unisono hinter der Szene) von Volkmar Andreae. Den Schluß der Konzertfolge bildete auch dies Jahr eine vorzügliche Vorführung der „Neunten", die Panzner lebhafte Ehrungen eintrug. Solisten: Anna Stronck-Kappel, Idona Walter-Choinanus, Anton Kohmann, Franz Fitzau. Glänzenden Erfolg errang mit Tschaikowsky's b-moll Konzert das überaus kraftvolle und großzügige Spiel der jungen Pianistin Ella Jonas. Einen prächtigen Liederabend im Rahmen der Philharmonie gab Lula Mysz-Gmeiner, ein nicht minder treffliches eigenes Konzert Elena Gerhardt, das aber trotz der Begleitung durch Nikisch nur mäßig besucht war. Endlich seien abschließend noch genannt die vorzüglichen Leistungen auf dem Gebiete der Kammermusik, einesteils vom Philharmonischen Quartett (Knikmeyer, Scheinpflug, van der Bruyn, Etteit) sowie von unserm Pianisten Bromberger geboten, andererseits von dem Violinisten Skalitzky in Gemeinschaft mit den Berliner Künstlern Georg Schumann, Paul und Adolf Müller und Hugo Dechert. Paul Scheinpflug gab auch in diesem Frühjahre wieder eine erfolgreiche Vorführung eigener Schöpfungen, unter denen eine Violinsonate, ein Männerchor („Die Ulme von Hirsau"), und zwei Balladen („Der Garten von Sankt Marien" und „Der Triumph des Lebens") Früchte des letzten Jahres waren.

Gustav Kißling

BRESLAU: Die beiden letzten Abonnementskonzerte des Orchestervereins gingen ohne Aufregung vorüber. Wir hörten unter der Leitung Dr. Dohrns die zweite Symphonie von Brahms, die fünfte Symphonie (der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe) von Haydn, „Till Eulenspiegels lustige Streiche" von Strauß und das für den Konzertsaal nicht sonderlich geeignete „Tannhäuser"-Bacchanale mit vorangehender Ouvertüre. Artur Schnabel spielte das d-moll Konzert von Mozart (Köchel Nr. 466) mit den Kadenzen von Beethoven im ersten und von J. N. Hummel im letzten Satze. Seine

ganz aus dem Mozartschen Geiste heraus geborene Leistung fand gebührende Anerkennung, die durch den ausgezeichneten Vortrag einiger Solostücke von Chopin noch erhöht wurde. Therese Schnabel-Behr sang in ruhiger, vornehmer Art Lieder von Schubert und Wolf. — Der letzte Kammermusik-Abend brachte (mit Himmelstoß, Behr, Hermann und Melzer) das Streichquartett op. 12 von Mendelssohn und das Streichquartett a-moll op. 51 Nr. 2 von Brahms. Der schon im vorigen Jahre einmal unternommene Versuch, den Kammermusik-Abenden eine vokale Bereicherung durch Einfügung von Gesangsduetten zu geben, wurde im letzten Konzert wiederholt: Hedwig Boenisch und Maria Freund sangen unter Assistenz des feinfühligen Begleiters Max Auerbach fünf Duette von Händel, Clari, Brahms und Dvořák und hatten entschiedenen Erfolg. Nun könnte man einen Schritt weiter gehen, die mittelalterlichen Madrigale als eine Art vokaler Kammermusik ansprechen und die entzückenden, leider aber in weiten Kreisen unbekannten Gesänge zur Belebung der sonst rein instrumentalen Kammermusikprogramme heranziehen. Die ausführenden Kräfte sind in Breslau mehr als einmal vorhanden (Volke-Quartett und Quartette der Paulschen Gesangsakademie). — Mit Freude begrüßt wurde Susanne Dessoir, und mit Interesse hörte man die jugendlichen Italiener Alessandro Certani (Violine) und Alfred Calzin (Klavier). — Eine Riesenarbeit hat Professor Dr. Bohn geleistet, der die Nationalhymnen der europäischen Völker herbeigeschafft, seinem Verein (Bohnscher Gesangverein) in der Originalsprache einstudiert und in dem 112. historischen Konzert einem größeren Publikum vorgeführt hat. In einem interessanten Einleitungsvortrage gab er eine Geschichte jeder einzelnen Hymne, dann sang der Verein die Nationalhymnen aus nicht weniger als 19 europäischen Staaten bzw. Völkern. — Dr. Dohrn führte am Karfreitag mit der Singakademie Bachs „Johannespassion" mit bedeutendem Erfolg auf. Die Solopartieen wurden gesungen von Klara Erler (Sopran), Iduna Walter-Choinanus (Alt), Emil Pinks (Tenor), Süsse (Baß) und Rupprecht (kleinere Baßpartieen). Musikdirektor Ansorge spielte die Orgel in der Bearbeitung von Jadassohn, die namentlich der Partie Jesu vortrefflich zustatten gekommen ist. — Mit unzureichenden Mitteln (50 Sänger und 40 Orchestermusiker) unternahm Musikdirektor Gulbins in der Elisabethkirche eine Aufführung des „Deutschen Requiems" von Brahms. Zu dem recht mäßigen klanglichen Eindruck gesellte sich verschlimmernd der Umstand, daß der Dirigent in fast sämtlichen Chören die Tempi verfehlte. Das Sopransolo sang mit zu kräftiger Stimme Meta Geyer-Dierich, das Baritonsolo mit großem Erfolge Hans Hielscher. — Guten Eindruck hinterließen die Karfreitag-Nachmittagsaufführungen in der Barbarakirche und der Elftausend Jungfrauenkirche unter Ansorge und Dercks. Verzeichnet seien namentlich die Soli von Max Janssen (Tenor) und Helene Kiesel (Alt), sowie der meisterhafte Vortrag der enorm schwierigen Introduktion und Passacaglia in f-moll für Orgel (aus den Regerschen „Monologen") durch E. Dercks. J. Schink

BRÜSSEL: Durant ist mit seinen historischen Konzerten bei Liszt-Berlioz-Chopin angelangt. „Les Préludes" (im Finale überhetzt), „Harald"-Symphonie (Bratsche: Herr Van Hout) und „Benvenuto Cellini"-Ouvertüre waren gut einstudiert und fanden viel Beifall. Der Pianist De Greef spielte in bekannter Vortrefflichkeit Liszts A-Dur Konzert und Solostücke von Chopin. — Das vierte Concert populaire enthielt fast nur Novitäten, darunter das b-moll Konzert von Brahms, das, von Artur Schnabel meisterhaft gespielt und vom Orchester ausgezeichnet begleitet, bedeutenden Eindruck hinterließ. Eine Symphonie von Frau Van den Boorn-Cochet ging spurlos vorüber, und die Wald-Symphonie von A. Roussel, ein interessantes, poetisches Werk, fand durch ihre fremdartigen Dissonanzen à la Debussy nur wenig Verständnis. Schnabel spielte dazwischen noch Solostücke von Schubert und vervollständigte damit seinen Erfolg. „Sadko" von Rimsky-Korssakow beschloß das Konzert. — Einen herrlichen Genuß bot das sechste Konzert Ysaye. Alexander Z. Birnbaum aus Lausanne offenbarte mit der wundervollen Vorführung von Brahms' „Vierter", „Till Eulenspiegel" von Strauß und Liszts Erster Rhapsodie ein hervorragendes Dirigententalent. Emil Sauer spielte in seiner eleganten und virtuosen Weise Schumanns Konzert und Solostücke unter größtem Beifall. — Im dritten Bachkonzert (Zimmer) war Louis Diemer aus Paris der Magnet, der mit dem Vortrag des E-dur Konzertes und einer Reihe kleiner Stücke für Clavecin großes Entzücken hervorrief. Der Baritonist Zalsman sang in tüchtiger Weise eine Kantate und eine Arie, und zum Schluß wurde die h-moll Suite für Flöte (Radoux) und Streicher gespielt.

Felix Welcker

CHEMNITZ: In den letzten zwei Abonnements-, sechs Symphonie-, drei Volkskonzerten, einem Wagner-Abend und dem zweiten Lehrergesangvereinskonzert (sämtlich Max Pohle) wurde wieder viel Gutes, Interessantes und Schönes zu Gehör gebracht. Hervorgehoben aus der Flut der älteren und neueren Werke all dieser Veranstaltungen mögen sein: Symphonieen: Klughardt D-dur, Draeseke „Tragica", Hermann Goetz F-dur, Gade c-moll, Tschaikowsky Suite 3, G-dur, Fr. Zech „Lamia" (Manuskript), Guilmant, Symphonie für Orgel und Orchester, Raff „Im Walde" und ein Konzert für Viola, Flöte, Oboe, Trompete und Streichorchester von J. Seb. Bach. Programmusik: Elgar „Im Süden", Dvořák „Husitská", Weber „Rübezahl", Berlioz „Faust", Borodin „Steppenskizze", Liszt „Hunnenschlacht" und „Préludes", Svendsen „Carneval", Saint-Saëns „Totentanz" und Ponchielli „Gioconda". Männerchorwerke von Perfall, Wohlgemuth, Reiter, Reger („Über die Berge"), Schreck, Weinzierl, Volbach („Siegfrieds Brunnen") und Karl Bleyle („An den Mistral"). In einem Extrakonzert gelangte „Gloria" von J. L. Nicodé in einer für die Ausführenden sehr schmeichelhaften Ausführung unverkürzt zur ersten hiesigen Aufführung[1]). — Solisten: a. Gesang: Julia Culp,

---

[1]) Unser Referent war leider verhindert, der Aufführung beizuwohnen und uns, wie wir es gewünscht hatten, etwas ausführlicher über sie

Rita Arndt, Conrad Herwarth, Margarete Siems, Alfred Zippel, Curt Schade, Käte Steigerwald, Linus Uhlig, Eva Uhlmann und Margarete Frankenstein. (Arien und Lieder von Schubert, Brahms, Loewe, Leschetitzki, Cornelius, Schumann, Händel, Strauß, Bruch, Reger, Rebikoff, Berger, Wolf, Thomas, Verdi und E. H. Seyffardt). — b. Orgel: Bernhard Pfannstiehl (Ostermorgenphantasie von C. A. Fischer). — c. Harfe: Eva Eisasser (Konzertstück von N. v. Wilm). — d. Cello: Bruno Mann (Konzert D-dur von Haydn). — e. Violine: Heinrich Cohell (achtes Konzert von Spohr), Heory Prins und Arthur Schreiber (Doppelkonzert für Violine und Viola Es-dur von Mozart). — Der Musikverein (Franz Mayerhoff) brachte in seinem zweiten Abonnementskonzert Gabriel Pierne's „Kinderkreuzzug" (Solisten: Tilly Cahnbley-Hinken, Jeannette Grumbacher-de Jong, Albert Jungblut und Charles Robertson). — Eigene Abende gaben: Käte Ufert und Franz Mayerhoff (Lieder von Brahms, Grieg, Schumann, Hildach, Clutsam, Ufert, Sachs, Mayerhoff, Meyerbeer), Minnie Nast und Eugen Richter (Lieder von Strauß und Wolf, Klavierwerke von Bach, Liszt, Beethoven und Chopin). Das nordische Vokaltrio (Schirmer-Koch-Koch) wirkte im Lehrergesangvereinskonzert mit (Gesänge von Joh. Selmar, Thuille, van Rennes und Patrik Gillenhammer). — Kirchenmusik: St. Jacobus (Franz Mayerhoff): J. S. Bachs Kantaten „Christ lag in Todesbanden", „Ich will den Kreuzstab" und „Nun lob' mein Seel'" und Andreas Hammerschmidts „O Herr Jesus Christus". (Orgel: Eugen Richter; Bariton: Alfred Kase.) Chöre von Dulisius, Strattner, Bemmann, Grieg und Winkler; d-moll-Konzert für Orgel von Friedemann Bach (Bernhard Pfannstiehl), Violinsoli von Corelli und Bach (Philipp Werner) und Sologesänge verschiedener Meister (Toni Volkmann); — St. Lucas (Georg Stolz), Bach: h-moll-Messe (Solisten: Keldorfer, Rehbuhn, Seibt, Herwarth und Rickborn).
Oskar Hoffmann

CHICAGO: Das Thomas-Orchester unter Leitung von Friedrich Stock gab eine Aufführung von Strauß' „Symphonia Domestica", der ein von Wilhelm Middelschulte gespieltes Orgelkonzert von Händel (F-dur) voranging. Wohl war es ein schneidender Kontrast, dem friedlich-gemütlichen Orgelkonzert die musikalisch inszenierten und zwar keineswegs friedfertigen häuslichen Erlebnisse folgen zu lassen, als bräche aus heiter ruhigem Himmel ein urplötzlich Gewitter moderner Instrumentalkunst. Doch, um bei dem Gleichnis einmal zu bleiben, von dem luftreinigenden frischen Ozon eines Gewitters merkte man nach Anhören des Strauß-

---

zu berichten. Die „Chemnitzer Neuesten Nachrichten" schrieben u. a.: „... das Sturm- und Sonnenlied ‚Gloria' von Nicodé wurde zu einem Siegeslied. Die Aufführung zu einer Festfeier ... Noch niemals ist ein Werk mit solchem Jubel aufgenommen worden ... Das Ganze zeigt, was uns die früher einzeln gebotenen Bruchstücke schon ahnen ließen und was das Studium der Partitur bestätigt, daß die Symphonie von Nicodé zur Höhen- und Gipfelkunst moderner Musik zu zählen ist ..." Redaktion der „Musik"

schen Opus nichts, vielmehr verließ man den Konzertsaal mit dem Gefühl der drückenden Beklemmung, daß hier das Äußerste erreicht sei, wohin Kunst sich wagen dürfe, ohne in die Unnatürlichkeit zu verfallen. Also zurück zum frischen, freien Luftzug gesunder Natürlichkeit, demgegenüber das mit so großartiger Instrumentation und mit so wunderbarer Filigranarbeit der Fugenmotive ausgestattete Werk doch nur das Gefühl hinterläßt, als sehne man sich nach einem langausgehaltenen reinen Mozartschen C-dur-Akkord. War das Werk keineswegs befriedigend, so leistete das verstärkte Orchester (statt der acht Hörner waren es freilich nur sechs) ganz bedeutendes in der Durchführung der schwierigen Tonschöpfung, die obendrein der Reisekonzerte des Orchesters wegen in nur wenigen Proben fertiggestellt wurde. — Raffinierte Kraftanhäufung auf Kosten der musikalischen Schönheit scheint ja wohl das Idol der Modernen zu sein. Erst im vorigen Konzert hatten wir ein solches Werk, eine Komposition: Symphonischer Prolog zu „William Ratcliff" von Frank van der Stucken, der seine Schöpfung selbst dirigierte. Reich instrumentiert, stellenweise etwas grobmassiv, ist die Komposition nicht ohne musikalische Schönheit; doch was soll bei Effektstellen die Einführung eines extragroßen Klavieres, das in den Arpeggienpassagen mit der Harfe ein Wettrennen veranstaltet? Die Differenz in der beiderseitigen Tonschwingung wurde durch ein gleichzeitig sehr kräftig geschlagenes Tamtam glücklich verdeckt. — Der Solistenkonzerte hatten wir eine große Menge. Fannie Bloomfield-Zeisler spielte mit großem Beifall das Mendelssohnkonzert No. 1, g-moll. Paderewski tritt am 10. April im Beethovenkonzert (No. 5, Es-dur) auf.
Eugen Käuffer

CINCINNATI: Die Serie der Gastspielkonzerte wurde durch die Besuche des New Yorker Symphonieorchesters unter Walter Damrosch, des Bostoner unter Muck und des Pittsburger Orchesters unter Paur fortgesetzt und beschlossen. Die Vorzüge des Bostoner Orchesters, das ohne Solisten konzertierte, näher zu beleuchten, erscheint überflüssig. Die festbegründete Virtuosität des Zusammenspiels wird als unantastbarer Besitz noch manchen Dirigentenwechsel und Austausch von Einzelkräften überdauern. Trotzdem muß man dem Orchester wieder eine permanentere Besetzung des Dirigentenpostens wünschen. Gar zu leicht löst in diesem Land das Interesse an der Persönlichkeit das sachliche ab. Das New Yorker Orchester hatte sich der Mitwirkung Fritz Kreislers versichert, der das Brahmssche Konzert mit bezwingender Künstlerschaft spielte. Es unterlaufen ihm gelegentliche Härten durch allzu straff gespannte Rhythmisierungen, aber welche Meisterschaft verrät diese technisch wie geistig erschöpfende Wiedergabe! Es war die einzige Solistengroßtat dieser Konzerte. Man darf nicht verhehlen, daß Damrosch, wie gewöhnlich, vortrefflich begleitete, und daß die Orchestervorträge — Wagnersche Bruchstücke hauptsächlich — außerordentlich gefielen. Überraschend war die Verbesserung in den Leistungen des Pittsburger Orchesters. Hat der Beginn der musikalischen Saison gelehrt, wie schnell ein gutes Orchester unter einem

schlechten Dirigenten verlernt, so zeigte sich diesmal, wie viel und rasch ein sehr mittelmäßiges Orchester unter einem fähigen und begeisterten Leiter lernen kann. Klang und Zusammenspiel haben sich in erfreulichster Weise gehoben, und es muß betont werden, daß vielen erfahrenen Musikfreunden die beiden Konzerte der Pittsburger als die willkommensten der ganzen Serie erschienen. Die Leistungen gipfelten in einer ergreifenden und technisch vollendeten Wiedergabe von Strauß' „Tod und Verklärung". Im geistigen Erfassen und Wiedergeben dieses Werkes erscheint Paur ganz besonders hervorragend. Er inspiriert nicht bloß sein Orchester, sondern auch den Zuhörer, und man übersieht gern seine eckigen Bewegungen über der glutvollen Aufrichtigkeit seines Wollens und Könnens. Der Baritonist de Gogorza bot sympathische Zugaben mit dem Vortrag Gluckscher und Massenet'scher Arien. Leider scheint auch der Tätigkeit Paurs und seines Orchesters in Pittsburg ein vorzeitiges Ziel gesetzt zu sein. Wie hier, scheitern auch dort die besten Bestrebungen an der Teilnahmslosigkeit der breiteren Masse, und, ändert sich die Lage nicht in letzter Stunde, so wird Pittsburg im nächsten Winter ohne Orchester sein. — Unsere eigenen Aussichten sind sehr trübe. Die dieswinterliche Gastspielserie auswärtiger Orchester schloß mit einem beträchtlichen Defizit ab, das aus den Taschen solcher, die's zwar können, bezahlt wird, aber man kann's diesen Leidträgern menschlich nachfühlen, daß sie sich für die Folge zu weiteren Taten nicht ermutigt fühlen. Unser Publikum will gar nicht für regelmäßige Musikpflege erzogen werden. Es kommt sich schon sehr musikalisch vor, wenn das Interesse und Konzentrationsvermögen alle zwei Jahre fünf Tage lang standhält. Dies bringt mich auf das nahende Mai-Festival, das vom 5. bis 9. Mai stattfindet, und dessen Vorbereitungen in vollem Gange sind. Leiter des Ganzen ist van der Stucken, der seit Oktober den Festchor unermüdlich drillt. Den orchestralen Teil übernimmt das Chicagoer Orchester unter Stock.

Louis Victor Saar

GRAZ: Alexander Heinemann gewährte ein eigenartiges psychologisches Erlebnis. Im Konzerte quälte er sich mit einer Heiserkeit ab — ebenso peinlich für ihn, wie für den Hörer; im Zugabenkonzerte sang er plötzlich wie ein Gott, frei von jeder Hemmung, denn er war an kein Programm mehr gebunden. Jubelnd verfolgte das Publikum diesen Sieg des Geistes über die Materie. — Am Palmsonntag führte der Akademische Wagner-Verein Dürers Passion mit Begleitung Bachscher Choräle auf: ein echtes Osterstimmungskonzert. Dr. E. Decsey

KARLSRUHE: Im fünften Hoforchesterkonzert errang u. a. Kloses effektvoll instrumentierter „Elfenreigen" und Berlioz' glänzende Ouvertüre „Le Carnaval romain" lebhaften Beifall. Den breitesten Raum des letzten Konzerts nahm Beethovens „Neunte" ein, deren chorische und instrumentale Wiedergabe unter Alfred Lorentz, dem verdienten Leiter der sechs Konzerte, im ganzen eine wohlbefriedigende war. — Von Pianisten hörten wir den ausgezeichneten Frederic Lamond, den temperamentvollen E. v. Dohnányi und den technisch wie musikalisch gleich tüchtigen Mayer-Mahr. Florian Zajic bestätigte erneut seinen guten Ruf als trefflicher Geiger, und Pablo Casals hatte als vorzüglicher Cellist wiederum starken Erfolg. — Der Bach-Verein brachte unter Max Brauer im zehnten Konzert eine stilgetreue und in allen Stücken wohlgelungene Wiedergabe der „Matthäuspassion". Franz Zureich

KÖNIGSBERG i. Pr.: Zum drittenmal berichte ich Ihnen an dieser Stelle über musikalische Ereignisse der preußischen Krönungsstadt — Vorkommnisse, die eigentlich immer nur lokale Bedeutung haben. Doch halt: Liszts „Faust"-Symphonie ließ Ernst Wendel mit seinem unerschrocknen Musikverein zum erstenmal ... in Königsberg erklingen. Ein Kommentar zu dieser Aufführung, die fünfzig Jahre hinter dem Entstehen des im übrigen Deutschland längst zum künstlerischen Gemeingut erhobenen Werkes nachhinkte, ist wohl überflüssig. Die bezeichnende Erscheinung für den Rückstand des hiesigen Musiklebens erfährt auch durchaus keine Beschönigung, wenn ich melden kann, daß in den drei letzten Symphoniekonzerten Strauß' „Till", Bruckners Fünfte und endlich Regers Hiller-Variationen unter Brode aufgeführt werden: sind doch das alles für hier nur mitleidig geduldete Moderne. Daß somit auch Max Regers persönliches Erscheinen mit Henri Marteau mehr einen Sensationstaumel, denn ein innerliches Miterleben bedeutet, ist klar. Zu den herben, leidensvollen Variationen über das Hillerthema bildet als musica da camera Regers Suite im alten Stil ein seltsames Seitenstück. Marteau meißelte vorher noch eine der polyphonen Solosonaten. — Am Abend, da Reisenauer kommen sollte, um uns am Flügel zu dichten, kam statt seiner, der nun vor Königsbergs Festungsmauern auf dem Friedhof schlummert, Germaine Schnitzer und zerstörte durch ihr wildes Gepauke auch den kleinsten Rest von Pietät. Aber bald folgten Halir und Genossen, die noch Georg Schumann mitbrachten und sein fesselndes, formschönes, klanggesättigtes Klavierquartett f-moll gaben. — Daß Ysaye geigte, braucht bloß konstatiert zu werden. — Helene Staegemann verirrte sich mit ihrer Kleinkunst in ein großes Konzert. — Artur Schnabel bereitete uns ein unvergeßliches Erlebnis mit der schlechthin unbeschreiblichen Nachschaffung von Brahms' d-moll Konzert. — Noch ist von einem erquickenden Fund zu sagen, den man in Wendels letzter Quartettsoirée machte: einem Streichquartett von Richard Fricke-Insterburg, op. 1, von Joachim preisgekrönt, das sich selbst aber durch seine urgesunde melodische Frische, durch den Esprit seines Scherzo und die mühelose Gewandtheit von Form und Klangordnung krönt. Rudolf Kastner

LEMBERG: Ludomir Różycki, ein das „Junge Polen" repräsentierender, hochmoderner Tonsetzer, führte in einem außerordentlichen Konzerte des Galizischen Musikvereines eigene Kompositionen vor. In der neuesten Schule ausgebildet, erbrachte Różycki sowohl in seinen symphonischen Dichtungen („Twardowski", „Der Hofnarr", „Boleslaw Smialy"), in seinen Klavierstücken (Ballade C-dur, Fantaisie, Impromptu,



Legende), als auch in seinen Liedern den vollen Beweis eines echten Könnens und eines wirklich bedeutenden Talents. — Der Musikverein brachte an Novitäten den „Valse triste" von Sibelius und Wagners „Polonia"-Ouvertüre. Frl. Loewenhoff machte uns mit Mac Dowell's d-moll Klavierkonzert bekannt. Großen Beifall errang die Pianistin Marguerite Melville, besonders durch die Wiedergabe ihrer Violinsonate g-moll op. 6. (Violine W. Kochański). Außerdem hörten wir alte Bekannte: Huberman, Friedman, Ysaye, die „Société d'instruments anciens" und Demuth.

Alfred Plohn

LONDON: Die Symphoniekonzerte unserer verschiedenen Orchestergesellschaften brachten trotz ihrer großen Zahl nichts Neues, und nur die gleichmäßige Vorzüglichkeit der Ausführung verdient hervorgehoben zu werden. Unter den Virtuosen, die in ihnen auftraten, war es namentlich Mischa Elman, der stets das Haus bis zum letzten Plätzchen füllte, und dessen bewunderungswürdiges Spiel während des letzten Jahres eine Vertiefung erfahren hat, die ihn zu einem hervorragenden Interpreten unserer klassischen Meister macht. — Einer der jungen „britischen" Komponisten (britisch, da er in England geboren, dabei aber deutscher Abstammung ist), Henry E. Geehl, trat in einem eigenen, höchst erfolgreichen Konzerte hervor, dessen ganzes Programm bis auf die Lisztsche Rhapsodie Nr. 12 und Tchaikowsky's Variationen über ein Rokoko-Thema für Cello, das von Ludwig Lebell mit wunderbarer Technik und künstlerischem Verständnis gespielt wurde, aus eigenen Kompositionen bestand. Der junge Komponist, der auf der „Guildhall School of Music" studierte, hat sich bereits als Schüler durch die vom Patrons' Fund zur Aufführung gebrachten Orchesterstücke „Suite Espagnole" und „Im Harzgebirge" vorteilhaft bekannt gemacht. In seinem Konzert hörten wir nun ein Trio Concertant für Klavier, Violine und Cello und eine Suite für Violine und Klavier, die weit über dem Mittelmäßigen stehen; das gesangreiche Andante und das fugierte Schlußallegro mit der vortrefflichen Durchführung des scharfgeprägten Themas in dem Trio verdienen besonders erwähnt zu werden. Sehr beachtenswert sind auch die „Comedy Ouverture" für Orchester und einige der zum Vortrag gelangten durchweg hübschen Lieder, von denen insbesondere „If all the Stars were Diamonds" und „Good night, Dear Heart" und „Springtime blessed" hervorgehoben werden müssen. Die Begleitung dieser Lieder bewegt sich auch außerhalb der üblichen Bahnen und ist äußerst charakteristisch. Der Konzertgeber zeigte sich in dem Vortrage von Liszts Rhapsodie und zwei eigenen Klavierstücken sowie auch als Begleiter als vollendeter Pianist.

a. r.

MAGDEBURG: Reiche Frucht trägt hier immer die Vereinigung unserer beiden größten gemischten Chöre: des Rebling schen Kirchengesangvereins und des Brandtschen Gesangvereins zu gemeinsamen künstlerischen Taten, in deren Direktion die beiden Dirigenten Fritz Kauffmann und Prof. Brandt abwechseln. Am Charfreitag abend dirigierte Fritz Kauffmann in der Johanniskirche die Matthäuspassion Bachs und zwar nach der Originalpartitur. Dieser geweihte Charfreitagszauber der protestantischen Kirche, diese erschütternde Heilandsklage wirkte in der Originalfassung tief und mächtig. Vieles neue und noch nie gehörte Edle und Ursprüngliche fiel ins Gehör. Wie ist dies alles so einfach gehalten, so rein in den Gegensätzen, so wunderbar in den Wirkungen! Die beiden großen Chöre im bewegten Gegeneinander; die kleineren Solostimmen von hierher, von dorther — die ganze tiefe Perspektive des Mysteriums von Golgatha wurde offenbar. Der Klavierklang nahm sich zu den Rezitativen wie etwas Vertrautes, Selbstverständliches aus; Orchester und Chorklang hoben sich um so wirksamer von ihm ab, die Orgel erschien nun erst ganz in ihre Königinnen-Rechte eingesetzt. Der Erfolg war vollkommen. Solistisch waren an der Aufführung beteiligt die Herren Lederer (Jesus), A. v. Fossard (Evangelist), Weidenhagen (Orgel), Wilcke (Klavier), sowie die Damen Meta Mertens und Gina Goetz.

Max Hasse

MAINZ: Das letzte Symphoniekonzert der städtischen Kapelle brachte neben Hugo Wolfs wiederum sehr beifällig aufgenommener „Italienischer Serenade" als Haupt- und Schlußnummer die Lisztsche „Faust-Symphonie". Emil Steinbach hatte dem Werke eine sehr liebevolle Einstudierung zuteil werden lassen und namentlich den Schlußsatz in eindrucksvollster und wirksamster Weise herausgearbeitet. Das Tenorsolo in dem von dem gesamten männlichen Opernpersonal unterstützten Schlußchor sang Felix Senius, dessen weiches, sympathisches Organ auch in der bekannten Tenorarie aus „Cosi fan tutte" und in dem Bachschen „Quoniam tu" zu bester Geltung kam. — Die Liedertafel beschloß die Saison mit einem Richard Strauß-Abend, dessen Leitung der Komponist selbst übernommen hatte. Zur Aufführung gelangten die symphonischen Dichtungen „Don Juan" und „Tod und Verklärung", die Chorwerke „Wanderers Sturmlied" und der 16stimmige „Abend" (dieser unter Leitung des neuen Liedertafeldirigenten Otto Naumann), sowie eine Anzahl Lieder, um deren Wiedergabe sich Anna Kämpfert aus Frankfurt außerordentlich verdient machte. Den Haupterfolg hatten die beiden Orchesterwerke, die die erheblich verstärkte städtische Kapelle unter des Komponisten anfeuernder Leitung mit seltener Frische und Begeisterung zum Vortrag brachte. Die Chöre standen trotz eifrigsten Studiums nicht ganz auf der Höhe ihrer Aufgabe und ließen namentlich bei dem (eigentlich a cappella geschriebenen, aber von Strauß selbst mit der Orgel unterstützten) „Abend" in bezug auf Intonationsreinheit gar mancherlei zu wünschen übrig. — Am Gründonnerstag und Karfreitag fanden noch zwei Volksaufführungen der Sgambatischen „Missa da Requiem" (Billett einschließlich Garderobegeld 40 Pf.) statt.

F. Keiser

MANNHEIM: Musikdirektor Haenlein stellte in einem Orgelkonzerte Bach und Reger in der Weise einander gegenüber, daß vor und nach einem Choral im Bachschen Tonsatze (vom Verein für klassische Kirchenmusik gesungen) je ein Vorspiel der beiden Meister aus älterer und neuester Zeit geboten ward. Auch

der Beiden Toccaten in d-moll wurden einander gegenübergestellt, und der junge Leipziger Tonsetzer bestand neben dem alten in allen Ehren. — Einen auserlesenen künstlerischen Genuß boten die Herren Fenten (Baß), Kutzschbach (Klavier) und Müller (Cello) mit einem Beethovenabend, der zwei Sonaten für Cello und Klavier, den Liederkreis „An die ferne Geliebte" und weitere Beethovenlieder in schlechterdings vollendeter Weise bot. — Diesem Abend ist ein weiterer für intime Musik an die Seite zu stellen, den Arthur Biaß, Solocellist Müller, Fritz Vogelstrom und Arthur Post gaben. Kompositionen von Wolf-Ferrari, Smetana, Sgambati, Raff, Schumann, Strauß und Godard — gute Kammermusik und gefällige Hausmusik in gediegener Ausführung — bildeten das Programm. — Im vierten Konzert des Philharmonischen Vereins waren Eugène Ysaye und Lula Mysz-Gmeiner die gefeierten Solisten. — In einem „Tamini"konzerte zeigte sich Otto Hasselbaum, ein Mannheimer, als stimmlich hervorragender, wenn auch künstlerisch noch nicht ausgereifter Tenor. Mit ihm waren Hilda Saxe (Klavier) und Rhoda von Giehn (Sopran) aus London gekommen, die beide ein gutes Können verrieten. Viel zum künstlerischen Erfolge des Abends trug die Mitwirkung des Hoftheaterorchesters unter Kutzschbachs feinsinniger Leitung bei. — Einen Max Bruch-Abend (auch unter Mitwirkung des Hoftheaterorchesters) gab Karl Zuschneid, der Direktor der Hochschule für Musik; Vorträge instrumentaler und vokaler Musik wechselten miteinander. — Ein Volkskonzert, in dem 17 hiesige Männergesangvereine mit etwa 800 Sängern unter Herrn von Bielings Leitung die Gesamtchöre zum Vortrage brachten und Adolf Müller-Frankfurt mit Frau Rocke-Heindl den solistischen Teil übernommen hatten, war von einigen Tausenden besucht. — Ein künstlerisch vollendetes Konzert bot der Lehrergesangverein, der unter C. Weidts impulsiver Leitung nur Chöre a cappella mustergültig zum Vortrage brachte. Sehr gefeiert wurde die Solistin des Abends, Auguste Bopp-Glaser (Stuttgart). — Die eigentliche Saison schloß der Musikverein mit seiner Karfreitagsaufführung glänzend ab. Hofkapellmeister Kutzschbach brachte das „Requiem" von Berlioz zur grandiosen Wiedergabe. Das „Tuba mirum" war von erschütternder Wirkung. Chor und Orchester, auch Fritz Vogelstrom als Solist, boten in der Tat Hervorragendes, zum größten Teile das Verdienst Kutzschbachs, der großzügig und sieghaft dirigierte. K. Eschmann

NÜRNBERG: Die letzten Gäste, die uns erfreuten, waren die Böhmen, deren Vollendung zu rühmen fast trivial wirkt. — Ottilie Metzger-Froitzheim hätte noch eindringlicher wirken können, wenn sie ein besseres Programm gewählt hätte. Sie sang im Philharmonischen Verein, in dem eine mittelmäßige Aufführung der Beethovenschen Siebenten und der „Fee Mab" nicht aufgewogen werden konnte durch eine hübsche Wiedergabe von Schillings' Vorspiel zu „Ingwelde" (2. Akt). Sehr schön dagegen brachte Wilhelm Bruch die Neunte von Anton Bruckner heraus. Es tat einem wohl, sich von dem zweifellos begabten Dirigenten wieder imponieren lassen zu können. — Als die Geschwister Svärdström Soli, Duette, Terzette und Quartette sangen, verlebte man einen ganz netten Abend, nur durfte man hohe Kunst nicht suchen. — Das Konzert des Bachvereins unter Richard Mors' sicherer Leitung brachte Bachs Motette „Singet dem Herrn" imponierend heraus; im gleichen Konzert spielte Fritz Hirt ganz wundervoll, nur die Sopranistin, Hedwig Volck, war durch eine starke Heiserkeit gehindert, ihre ernste Kunst voll entfalten zu können. — Der Verein für klassischen Chorgesang schwang sich unter Dorners Dirigentenstab zu einer überaus glänzenden, technischen Leistung auf, als er Pierné's „Kinderkreuzzug" einführte. Dem Werk selbst muß ich jeden ernsten Wert absprechen. Ich kenne kaum ein oratorienmäßiges Werk, das so skrupellos auf den Effekt lossteuert, das in seinen textlichen Höhepunkten so flach und seicht und in allen Solopartieen so unwahr ist. Ich betone das ausdrücklich, weil wir unendlich höher stehende Werke deutscher Komponisten unaufgeführt lassen und einem Ausländer nachlaufen, dessen Reiz für die Dirigenten lediglich in der neuen Aufgabe der Kinderchöre liegen kann. Ein Oratorium ähnlicher Armut würde in Frankreich niemals Dirigenten und Publikum finden.

Dr. Flatau

ST. PETERSBURG: Das letzte russische Symphoniekonzert im großen Saale des Konservatoriums brachte unter Felix Blumenfelds Leitung ein ebenso fesselndes wie gehaltvolles Programm. Für jedermanns Geschmack mag freilich Joseph Wihtol's geistvolle Ouvertüre, deren poetischer Stoff einem lettischen Märchen entnommen ist, nicht gewesen sein, desto mehr Sympathie brachte das große Auditorium der formschönen und interessanten Symphonie von Steinberg, einem hochbegabten Schüler Rimsky-Korssakow's, entgegen. Von Frau Skrjabin wurde das fis-moll-Klavierkonzert ihres Gatten musikalisch vortrefflich zu Gehör gebracht. Größeren Beifall noch erzielte die Künstlerin mit dem brillanten Vortrag der B-dur-Variationen über ein Thema von Glinka von Ljadow und zwei effektvollen Etüden von Skrjabin. — Ein Extra-Konzert des Petersburger Streichquartetts verlief in besonders animierter Weise. Lag es doch der Hörerschaft am Herzen, an dieser Stelle die mitwirkende Annette Essipow anläßlich ihres vierzigjährigen Künstlerjubiläums in enthusiastischen, nicht endenwollenden Beifallsmanifestationen zu feiern. Mit diesem Festkonzert will Rußlands genialste Pianistin ihre Konzertlaufbahn beschließen. — Die größte Hoffnung, einst eine zweite Essipow zu werden, hat die zehnjährige Pianistin und Komponistin Irene Eneri, die in zwei ausverkauften Konzerten durch ihr künstlerisch abgerundetes und natürlich empfundenes Spiel Sensation gemacht hat. — Kathleen Parlow und Joseph Achron, die in eigenen Konzerten unter Mitwirkung eines Orchesters unter Glazounows und Auers Leitung debütierten, beherrschen die Geige mit einer für ihre Jahre bewundernswerten Meisterschaft und spielen wie echte und rechte Musiker. — Um eine Aufführung des seit längerer Zeit nicht mehr gehörten Oratoriums „Messias" von Händel machte sich der St. Petri-Gesangverein unter Leitung von Prof. L. Homilius verdient. —



Die in diesem Winter stark grassierenden Klavierabende haben Drossdow und Romanowsky, Pianisten der Essipow'schen Schule, durch erfolgreiche Konzerte vermehrt. — Das glänzende Finale unserer winterlichen Konzertsaison bildeten wie üblich drei große Symphoniekonzerte im kaiserlichen Konservatorium mit Arthur Nikisch an der Spitze des Hoforchesters.

Bernhard Wendel

STRASSBURG: Der Reigen der Abonnementskonzerte schloß mit der wahrhaft klassischen Vorführung von Beethovens „Pastorale" unter unserm genialen Dirigenten Pfitzner; der Aufbau der Schlußsätze, besonders die geradezu dramatische Gestaltung des „Gewitters", war schlechthin unübertrefflich. Daneben wirkten Werke wie Berlioz' brutale „Korsar"-Ouvertüre und Thuilles Gelegenheitsfestmarsch als Lückenbüßer; auch die Solistin, Irma Koboth-München, machte im Konzertsaal mit etwas plumpem Liedervortrag keine gute Figur. — Im Tonkünstlerverein brachte ein von Beono Walter geführtes hiesiges Quartett mit Erfolg ein Werk seines Cellisten Mawet (Stil César Franck) sowie Weingartners Sextett zu Gehör, eins der bestgemachten Werke dieses „Durchaus-Komponisten", der zwar das Handwerkszeug — manchmal — wohl meistert, aber einer Kleinigkeit, nämlich der eigenen Erfindung, ermangelt. Aus ganz anderem Holz geschnitzt zeigt sich Pfitzner. Sein Frauenchorwerk mit Orchester „Der Blumen Rache" offenbart eine Feinsinnigkeit der Stimmungsmalerei, in der ihm kaum einer gleichkommt, ohne die billige Klischeearbeit der „Moderne", — Die Städtische Kammermusikvereinigung schloß mit Brahms' Sextett und einem schwermütigen Anton Arensky-Quartett „In memoriam Tschaikowsky's". — Orchestral gab es auch das dritte Volkskonzert — Beethovens Zweite, eine kurzatmige Volkmann-Serenade — unter Frieds etwas hastiger Leitung, einen „französischen" Abend der „Philharmonie" („Phädra"-Massenet, „Roi d'Ys"-Lalo usw.), eine poesielose Wiedergabe von Goldmarks unverdient vergessener „Ländlicher Hochzeit" vom Orchesterverein, der an einem unzulänglichen Dirigenten krankt, und einen heiteren Abend von Léhara „Wiener Tonkünstlerorchester", wobei der Autor der „Lustigen Witwe" einige ziemlich traurige Kompositionen vorbrachte. — In einem Liedertafelkonzert des Männergesangvereins bildete Beethovens köstliches Septett den Höhepunkt; recht gefällig erwies sich auch ein Oktett des hiesigen Komponisten Erb (Konzert des Emeritenvereins). — Einen Höhepunkt bildete noch die „Matthäuspassion" unter Prof. Münch, dem das Dramatische darin (sowie die Choräle) allerdings besser liegt als das mystische Helldunkel, solistisch gestützt von Kohmann-Frankfurt (Evangelist), Haas-Karlsruhe, Geist, (die Sopranistin, Frl. Duhan, Mühlhauser Opernsoubrette, ist keine Bachsängerin) und Frau Altmann-Straßburg (Alt). Allseitige Anerkennung fand diese auch in ihrem klassischen Liederabend, mit Schubert, Schumann („Frauenliebe") und Brahms („Ernste Gesänge" usw.). — Von Sängerinnen hörte man noch die vielversprechende hiesige Altistin Frl. Schönholtz, der nur noch der richtig „erweckende" Lehrmeister fehlt, die etwas soubrettistische Mezzosopranistin Frau Adelsvon Münchhausen, und verschiedene, zum Teil detonierende, hiesige Neulinge. Auch mancherlei kleinere Vereine aller Art suchten das an sich hier recht rege Musikleben zu bereichern, freilich manchmal mehr quantitativ als qualitativ. — Als Orgelmeister zeigte sich Musikdirektor Rupp. — Mit einer frohen Hoffnung verlassen wir diese Saison und ihre Vorgänger, nämlich daß unter der Ägide von Hans Pfitzner für Straßburg eine neue Musikära anbrechen möge!

Dr. G. Altmann

STUTTGART: Im letzten Abonnementskonzert verabschiedete sich Dr. Obrist, der Gastdirigent dieses Winters, mit einigen sehr interessanten Gaben aus der französischen Unterhaltungskunst: Widor's zweite Suite aus „Conte d'Avril" hatte großen Erfolg; ebenso Charpentier's „Impressions d'Italie". Wo aber eine edlere musikalische Sprache um ihrer eigenen Gedanken willen geredet wird, reicht das Vermögen der Franzosen, wie es scheint, nicht recht zu: so ist Widor's dritte Symphonie für Orchester und Orgel (e-moll) gerade im orchestralen Teil nicht sonderlich bedeutend. Widor dirigierte übrigens selbst und erntete auch mit seinen glänzenden Orgelstücken lebhaften Beifall. Frl. Deonery aus Köln sang erfolgreich französische Arien. — Gegen Ende der Spielzeit häufen sich Chorkonzerte: der Neue Singverein (E. H. Seyffardt) gab den „Odysseus" von Bruch; desgleichen veranstaltete der Lehrergesangverein (S. de Lange) eine Bruchfeier; Szenen aus Bruchs „Frithjof" wählte der Stuttgarter Liederkranz (Förstler) für sein zweites Konzert. Der Kannstatter Schubertverein (Rückbeil) führte Haydns „Schöpfung" auf. Außerdem gaben Konzerte: die Sängergesellschaft „Akkord", die Stuttgarter Liedertafel, der Beamtensingchor. Am Karfreitag erschien Bachs Matthäuspassion im Verein für klassische Kirchenmusik, geleitet von S. de Lange. Das fünfte Konzert des Kannstatter Kurorchesters (Rückbeil) berücksichtigte Sibelius und Kaun; der letzte Kammermusik-Abend des Waghalter-Quartettes hielt sich ausschließlich an Brahms. — Zugunsten der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung fand in der Stiftskirche die erste hiesige Aufführung des „Sonnenhymnus" und der „Graner Festmesse" von Liszt statt. Dr. Obrist, mit dieser Musik innig vertraut, dirigierte schwungvoll und brachte durch eine peinlich sorgfältige Vorbereitung eine sichere und höchst eindrucksvolle Wiedergabe zustande. Das Baritonsolo im Hymnus sang Herr Weil von der Hofoper mit prachtvoller Stimme; das Einzelquartett bildeten die Damen Dietz (aus Frankfurt) und Schönberger, die Herren Kanzow und Weil. Der künstlerische Erfolg stand leider im umgekehrten Verhältnis zum pekuniären (ganz im Gegensatz zu den „Christus"-Aufführungen von 1906); doch möge sich Dr. Benedict, dem wir diese wünschenswerten Ergänzungen unseres Konzertlebens verdanken, nicht entmutigen lassen, weitere anzuregen und durchzuführen. Zum schwächeren Besuch trug außer der Jahreszeit vielleicht bei, daß gleich noch zwei Konzerte folgten: die 100. Aufführung des Chorwerks von E. H. Seyffardt „Aus Deutschlands großer Zeit" und ein Bachkonzert zur Begründung eines Bachfonds, von

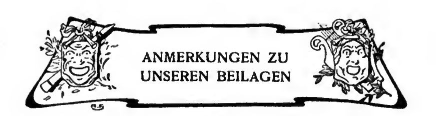
dem man die Mittel zur Pflege der Kantaten (namentlich im Gottesdienst) erhofft. — Im Orchesterverein brachte Rückbeil, zum erstenmal wiederholt, eine ansprechende, achtungswerte Symphonie von K. J. Schwab, dem früheren Dirigenten, der voriges Jahr als Kapellmeister in Danzig starb. Im letzten Konzert der Kannstatter Kurkapelle spielte Rückbeil ein eigenes neues Violinkonzert, dem wir Verbreitung wünschen und gönnen. Dr. Karl Grunsky

VERDEN (Aller): Von dem regen Kunstinteresse in unserer Stadt legten auch die letzten Darbietungen dieses Winters Zeugnis ab. Im Verein für Kunst und Wissenschaft brachten die Mitglieder der Kammermusik-Vereinigung für Blasinstrumente und Klavier der Königlichen Kapelle zu Hannover: Gabler, Fedisch, Oley, Klöpfel und Pianist Major, Quintetto von Mozart, Beethoven und Verhey zu erschöpfender Auslegung. Beethovens Es-dur op. 16 wirkte wie eine Offenbarung. Es ist zu bedauern, daß diese Feinschmeckerkunst selbst in großen Städten viel zu wenig gewürdigt wird. — Anna Zinkeisen ist eine würdige Rivalin Robert Kothes. Ihre zierliche, tadellos geschulte Stimme eignet sich vortrefflich zur Laute, die sie erstaunlich meistert. — Otto Schroeder vom Philharmonischen Orchester in Bremen ist ein tüchtiger Harfenspieler. — Der Oratorian-Verein brachte unter Leitung des Unterzeichneten Psalm 95 und Psalm 42 von Mendelssohn im Dom zur Aufführung, fand damit die ungeteilte Zustimmung der Kritik und erinnerte an der Schwelle der Hundertjahrfeier (3. Februar 1809) daran, daß man über den Modernen der Meister einer verflossenen Zeit nicht vergessen darf.
Ernst Dieckmann

WIEN: Eine höchst betrübende Aufführung von Bachs „Johannespassion" in den Gesellschaftskonzerten: schwunglos, unbelebt, im einzelnen bestenfalls trocken korrekt, oft nicht einmal das, so daß wirklich nur das formale Element der großen Schöpfung zur Geltung kam und das geistige gar nicht. Sicher, daß ein Werk gleich diesem nur dann seinem ganzen Wesen nach zum Klingen gebracht werden kann, wenn ungemein zahlreiche Proben jedem einzelnen Chorsänger nicht nur die technische Sicherheit gegeben haben, sondern vor allem das ergriffene Miterleben des Stofflichen und die Fähigkeit, jegliche dynamische Wendung mit seelischem Gehalt zu erfüllen. Davon war diesmal — und im letzten Sinn wohl hier noch niemals — die Rede. Es bleibe dahin gestellt, ob dem sicherlich sehr kultivierten und empfindenden Musiker Schalk das Verhältnis zu Bach fehlt, das solche Verlebendigung bis ins einzelne erst möglich macht, oder ob mangelnde Zeit die nötige Durchbildung — die übrigens auch den Solisten, Frau Durigo, Frau Bosetti und den Herren George Walter und Theodor Heß durchaus fehlte — verhinderte. Nur, daß man in beiden Fällen lieber auf die Aufführung verzichten sollte; schon deshalb, weil sie ein neues Vorbild zu jenem rein mechanischen Bach-Musizieren gibt, das die Erkenntnis der frommen Menschlichkeit des Meisters verwehrt und eine ganz falsche, zu sehr eingebürgerte Tradition fördert.
Richard Specht

WIESBADEN: Das sechste Konzert im Hoftheater brachte eine Aufführung von Strauß' „Taillefer", einem Werk, das hier mehr kühles Staunen als warme Anteilnahme hervorrief. — Im dritten Cäcilienkonzert hörten wir die „Matthäus-Passion", deren Partitur Kogel in vielen Teilen einer dankenswerten „reinigenden" Bearbeitung unterzogen hatte. — Im letzten Kunstvereinskonzert feierten Reger und Marteau Triumphe; jener als zartfühlender Pianist fast mehr denn als Komponist: seine D-dur Sonate für Soloviolinе kannten wir schon; seine „Suite im alten Stil" — glaubten wir schon zu kennen. Otto Dorn

ZÜRICH: Auch im Februar, März und in den Apriltagen noch immer ein Überschuß von Konzerten, denen hin und wieder die dichten Massen fehlen. Verdi's Todestages wurde durch eine würdige musikalische Gedenkfeier in der Tonhalle am 2. Februar gedacht. Die Leitung hatte F. Cattabeni. — Volkmar Andreaes Kapellmeistertätigkeit erschöpfte sich mit ausklingender Konzertzeit an den volkstümlichen Symphoniekonzerten, die diesmal auf ein hervorragend sinnvolles und abwechslungsreiches Programm gestellt waren. — Von bemerkenswerten Ereignissen innerhalb des Rahmens der Abonnementskonzerte nenne ich den Schluß aus der „Götterdämmerung", der wie so viele Wagnersche Dramenteile anscheinend um der Solisten willen trotz dringender Wünsche nicht aus den Konzertsälen verschwinden will. Diesmal war Elsa Hensel-Schweitzer aus Frankfurt, eine Meisterin des dramatischen und lyrischen Gesangs, daran schuld. — Emil Frey, ein Schweizer Pianist, spielte jüngst das Klavierkonzert No 2 in c-moll von Ch. M. Widor. Der Komponist dirigierte. — Als feinsinnige Musiker erwiesen sich neuerdings der Zürcher Klavierspieler Fritz Niggli durch den Vortrag des Beethovenschen Klavierkonzertes in c-moll im achten Abonnementskonzert und der bewährte Robert Freund, ein längst Gereifter aus der Zürcher Pianistenschar, durch die Wiedergabe einiger der Lisztschen religiösen Klavierkompositionen anläßlich eines Kammermusik-Abends. Anstelle von Ysaye, mit dem es einen Programmstreit gab, war Carl Flesch (Amsterdam) zum zehnten Abonnementskonzert mit Beethovens Violinkonzert als Solist erschienen, und das Ausbleiben Ysayes wurde nicht vermißt. Haydns C-dur Symphonie No. 7, Cherubini's Anakreon-Ouvertüre und Beethovens „Siebente" gehörten zum Besten, was die letzten Abonnementskonzerte geboten haben. Als Komponist erfuhr Busoni, der sein Konzert für Klavier, Orchester und Männerstimmen (op. 39) nach Zürich brachte, am 11. Februar eine recht freundliche Aufnahme.
Dr. Hermann Kesser



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Der das vorliegende Heft einleitenden, interessanten Briefpublikation geben wir die Porträts des Briefschreibers und des Empfängers bei: Giacomo Meyerbeer (nach F. Rumpf) und Gottfried Weber (nach einer alten Lithographie).

Infolge unserer letzten, auch im Bilderteil einheitlich gehaltenen Sonderhefte war es uns nicht möglich, an verschiedene Gedenktage durch bildliche Darstellungen zu erinnern. Wir holen es in diesem Heft zum Teil nach, und zwar bringen wir zunächst ein Porträt von Henry Litolff (geb. 6. Februar 1818), nach dem Stich von Weger. Der Begründer des seinen Namen tragenden Braunschweiger Musikverlags nahm bekanntlich auch als Klavierspieler und Komponist eine bedeutende Stellung ein. Außer Schöpfungen für sein Instrument, unter denen seine fünf Konzertsymphonieen für Klavier und Orchester, sowie eine Reihe von brillanten Solostücken zu nennen sind, außer Kammermusikkompositionen, einem Trauermarsch auf Meyerbeer, einem kleinen Oratorium „Ruth und Boas“ hat Litolff besonders das Gebiet der Oper gepflegt („Die Braut von Kynast“, „Rodrigue de Tolède“, „Die Templer“).

Aus Anlaß seines 50. Geburtstages (22. Juni) veröffentlichen wir ein Bild von Giacomo Puccini nach einer älteren Photographie. Von den Werken des erfolgreichen jungitalienischen Dramatikers haben „Manon Lescaut“, „Tosca“, „La Bohème“ und „Madame Butterfly“ auch auf unseren deutschen Bühnen seit langem Bürgerrecht erlangt.

Das Porträt von Johann Baptist Cramer möge an den 50. Todestag (16. April) eines der hervorragendsten Pianisten und Klavierlehrer aller Zeiten erinnern. Geborener Mannheimer, hat Cramer mit Ausnahme eines dreizehnjährigen Pariser Aufenthalts sein Leben in London verbracht, wo er mit Addison 1828 den noch heute bestehenden Musikverlag gründete. Seine zahlreichen Kompositionen sind in Vergessenheit geraten, dagegen haben seine „Große Pianoforteschule“ und seine „Schule der Fingerfertigkeit“ noch bis heute ihre Geltung bewahrt.

Es folgt eine Ansicht der von dem verstorbenen Reeder Heinrich Laeisz und seiner Frau gestifteten Musikhalle in Hamburg, die vor kurzem festlich eingeweiht worden ist. Das in den Formen des Barockstils gehaltene Bauwerk, eine Schöpfung der Architekten Haller und Meerwein, stellt sich dem Beschauer als ein nicht übermäßig hoher, einstöckiger, reichgegliederter Backsteinrohbau dar, der durch ornamentalen Schmuck in Sandstein anmutig belebt wird. Der große Saal enthält etwa 1900 Sitzplätze.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

NEUE OPERN

Ferruccio Busoni: „Die Brautwahl“, in drei Akten und einem Nachspiel, nach einer Novelle von E. A. Poë.

Claude Debussy: „Tristan und Isolde“, Textbuch von Gabriel Mourey.

Arnold Mendelssohn: Die komische Oper „Die Minneburg“ ist von der Intendanz des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters zur Uraufführung in der nächsten Spielzeit angenommen worden.

Oskar Merikanto: „Pohjan Neito“, die erste finnische Oper, erlebte vor kurzem in Wiborg unter Leitung des Komponisten ihre Uraufführung.

Albert Mildenberg: „Michel Angelo“, die Erstlingsoper eines jungen amerikanischen Komponisten, soll bei Gelegenheit eines italienischen Ensemblegastspiels im Herbst an der Wiener Hofoper zur Uraufführung kommen.

Gaston Salvayre: „Solange“, Buch von Adolf Aderer, soll an der Pariser Komischen Oper zu Beginn der nächsten Spielzeit zum erstenmal in Szene gehen.

Felix Stoeller: „Die Hexe“, eine Oper in der Esperanto-Sprache wird demnächst in mehreren Kurorten, zuerst in Karlsbad, zur Aufführung gelangen. Die Esperanto-Sprache wird als ungemein modulationsfähig bezeichnet und soll sich daher der Musik eng anschmiegen können.

W. v. Waltershausen: „Else Klapperzehen“, musikalische Komödie in zwei Aufzügen, wird an der Dresdener Hofoper in der nächsten Spielzeit zum erstenmal aufgeführt werden.

OPERNREPERTOIRE

Berlin: Das Königliche Opernhaus kündigt von Neuheiten an: Goldmark (Ein Wintermärchen), Laparra (La Habanera), Blech (Versiegelt).

Hermann Gura (Schwerin) hat die Leitung des Neuen Königlichen Operntheaters während der Sommerspielzeit übernommen und beabsichtigt, das Repertoire sehr abwechslungsreich zu gestalten. So sollen allein von Wagner außer „Lohengrin“ noch „Tannhäuser“, „Der fliegende Holländer“ und die „Walküre“ zur Aufführung gelangen. Kammersänger Gura verfolgt den Plan, diesem Unternehmen einen hervorragend künstlerischen Rahmen zu geben. Dabei soll dem Berliner Publikum zum ersten Male Gelegenheit geboten werden, auch Wagnersche Opern in vornehmer Darstellung zu sehr mäßigen Preisen hören zu können. Von Neuheiten sind vorgesehen: Schillings' „Moloch“ und Zumpes „Sawitri“.

Karlsbad: Bei den Mozart-Festspielen im Stadttheater wirken mit die Damen: Lilli Lehmann, Emilie Herzog, Laura Hilgermann, Lucy Weidt, Hermine Bosetti, Alda Gardini, Frida Schreiber; die Herren Carl Jörn, Julius Lieban, Franz Egenieff, Georg Maikl, Anton Moser, Georg Sieglitz, Rudolf Moest, Fritz Rapp; ferner Solisten des Karlsbader Stadttheaters.

München: Zur Erinnerung an die vor 40 Jahren

erfolgte Uraufführung der „Meistersinger" fand eine von Hans Richter geleitete Festvorstellung statt, bei der noch ein anderer Überlebender aus der großen Zeit mitwirkte: Kammersänger Max Schlosser. Hatte er damals neben dem Hans Sachs von Franz Betz den Lehrbuben David kreiert, so betätigte er sich bei der Jubiläumsaufführung in der Rolle des Nachtwächters. Der Prinzregent verlieh beiden Künstlern Ordensauszeichnungen.

Die dreiaktige dramatische Ballade „Sonnenwendglut" von Hans Schilling-Ziemssen wurde von der Generalintendanz zur Aufführung erworben. Das Werk, dessen Uraufführung vor kurzem in Kolmar stattfand, soll in der nächsten Spielzeit in Szene gehen.

New York: Die Direktoren der New Yorker Metropolitan-Opera, Casazza und Dippel, haben als die Eröffnungsvorstellung der nächsten Saison „Aïda" mit Emmy Destinn und Caruso in den Hauptpartieen und Toscanini am Dirigentenpult, neben dem Spetrino für die italienische Oper engagiert ist, gewählt. Unter den Novitäten sind d'Albert's „Tiefland", dirigiert von Alfred Hertz, Puccini's „Les Willis", Laparra's „Habanera", Tschaikowsky's „Pique Dame", Smetana's „Verkaufte Braut", von Mahler einstudiert, zu erwähnen. Der Wiener Dirigent beginnt Mitte Dezember seine Tätigkeit. Neuinszenierungen sind „Tristan und Isolde", „Figaros Hochzeit", in der Mahlerschen Bearbeitung mit den Damen Eames, Farrar und Sembrich, „Manon" und „Falstaff". Verträge wurden für die deutsche Oper abgeschlossen mit Fritz Feinhals-München, Walter Soomer, Frau Kaschowska. In Berlin erwarb Dippel das Erstaufführungsrecht der Humperdinckschen „Königskinder" in der Opernform. Die Aufführung erfolgt in englischer Sprache.

KONZERTE

Moskau: Es wird uns geschrieben: Am 6. Mai 1907 hatte die „Musik-Schau" in Moskau ihre Tätigkeit mit einem Konzert von neuen Werken, die öffentlich noch nicht gespielt worden sind, eröffnet. Ein Jahr darauf trat an ebendemselben Tage die „Musik-Schau" mit Vorführungen derselben Art auf. Frau M. Ad. Deischa-Sionitzkaja (Sopran) und J. Javorsky (Geschäftsführer) stehen, wie zu Anfang, an der Spitze des Unternehmens, das zum Ziele hat, den bekannten Tonsetzern, sowie den begabten Jüngeren die Möglichkeit zu schaffen, gehört zu werden — also deren Werke zur „Schau" zu stellen. Eine Jury von anerkannten, geistig hochstehenden Musikern (S. J. Taneiew, M. M. Ippolitow-Iwanow, A. T. Gretschaninow, L. W. Nikolaew, J. D. Engel, S. W. Wassilenko, G. A. Pochulsky) hat das Urteil über die zur Prüfung eingesandten Werke zu fällen. In den sieben öffentlichen Konzerten, die im Laufe des Jahres stattfanden, wurden 179 neue Werke von 45 Tonsetzern durch 61 heimische Künstler vorgeführt: Klavierkompositionen, Lieder, Duette, Trios, Fragmente aus Opern, Terzette a cappella usw. Zur Aufführung kamen Werke von: S. J. Tanelew, N. A. Rimsky-

Korssakow, A. T. Gretschaninow, R. Glier, A. Skrjabin, M. Ippolitow-Iwanow, N. Koreschtschenko, S. Rachmaninow, L. Nikolsew u. a. Es wurden auch Werke von völlig unbekannten jungen Tonsetzern (es ist unmöglich, alle Namen aufzuzählen) vorgeführt, die zaghaft das Reich der Melodik und Harmonik betraten, deren Schöpfungen als Präludien dessen zu bezeichnen sind, was sie in Zukunft hoffentlich leisten werden. Das fünfte Konzert der „Musik-Schau" bot lebhaftes Interesse. Es kamen Werke von S. Taneiew, M. Ippolitow-Iwanow, A. Gretschaninow, L. Nikolsew, A. Koreschtschenko, A. Goldenweiser zur Aufführung. Die Komponisten leiteten ihre Werke selbst. Ein Konzert war der finnischen Tonkunst gewidmet. Jean Sibelius war zur Vorführung seiner Werke und derjenigen seiner Landsleute (Armas Jernefelt, Selim Palmgren, Erkki Melartin, Robert Kajanus), persönlich erschienen. Für die nächste Spielzeit ist die moderne italienische Musik in Sicht gestellt, woraus zu ersehen ist, daß die Tore der „Musik-Schau" auch den Tondichtern anderer Nationen geöffnet sind. Der Besuch der Konzerte ist frei.

München: Im Rahmen der Münchner Festspiele findet auf der Bühne des Prinzregententheaters zwischen den zweiten Aufführungen der „Meistersinger" und des „Tristan", am 25. August, unter Leitung von Felix Mottl ein Wagner-Konzert statt, dessen Programm durchweg der Allgemeinheit weniger bekannte Werke des Meisters enthält, so den dem König Ludwig II. gewidmeten Huldigungsmarsch, die 1832 komponierte Symphonie in C-dur, die „Polonia-Ouvertüre" und besonders die in der ursprünglichen Fassung ungekürzt gesungene „Gralserzählung" aus „Lohengrin".

TAGESCHRONIK

Die Königliche Bibliothek zu Berlin hat ihren Besitz an kostbaren Musikautographen in jüngster Zeit durch eine auserlesene Sammlung von Handschriften bereichern können. Der Geh. Kommerzienrat Ernst von Mendelssohn-Bartholdy besaß eine von seinem Vater Paul, dem Bruder von Felix Mendelssohn-Bartholdy, herrührende, ganz hervorragende Sammlung von Handschriften Bachs, Haydns, Mozarts und Beethovens. Diesen unvergleichlichen Besitz hat er als Stiftung dem Kaiser zugeeignet, der die dauernde Aufbewahrung in der Königlichen Bibliothek verfügt hat. Vor kurzem fand in der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek, Behrenstraße 42, die Übergabe statt in Gegenwart des Stifters Geh. Rats von Mendelssohn, des Ministerialdezernenten Geh. Rats Dr. Friedrich Schmidt, des Generaldirektors der Königlichen Bibliothek Geh. Rats Prof. Dr. Harnack, des Ersten Direktors Geh. Rats Schwenke und des Vorstehers der Musikabteilung Direktors Kopfermann. Nach einigen Worten des Herrn von Mendelssohn gab Generaldirektor Dr. Harnack der Freude und dem Danke des Instituts Ausdruck unter besonderer Beziehung auf die großen Verdienste, die sich die Familie von Mendelssohn-Bartholdy um die Bildungs- und Kunstgeschichte Berlins erworben hat. Diesem Danke

schloß sich Direktor Kopfermann, in dessen Obhut die Schätze übergeben, unter Hinweis auf die Bedeutung dieser Handschriften im Rahmen der hier schon vorhandenen wertvollen Bestände an. Den Hauptinhalt der Sammlung bilden: eine Kantate und ein Heft Choralvorspiele von Bach, vier Symphonieen, eine Konzertante für Violine und eine Messe von Haydn, die ganze Partitur der „Entführung“ von Mozart und ein Skizzenbuch des jugendlichen Meisters, endlich die herrlichen Beethoveniana: drei Symphonieen, die Vierte, Fünfte (c-moll) und Siebente, in vollständigen eigenhändigen Partituren, ebenso das Septett op. 20, das C-dur Quintett op. 29, das große B-dur Trio op. 97, sechs Streichquartette (F-dur op. 59, 1, Es-dur op. 74, Es-dur op. 127, B-dur op. 130, cis-moll op. 131, a-moll op. 132), von denen drei vollständig vorliegen; endlich vom „Fidelio“ die Ouvertüre (E-dur), das erste und zweite Finale und ein umfangreiches, hochinteressantes Skizzenbuch. Dieser großen Schenkung fügte Geh. Rat von Mendelssohn als Zugabe noch eine Kostbarkeit hinzu: die Originalniederschrift des Violinkonzerts seines Oheims Felix Mendelssohn-Bartholdy. Der Kaiser ehrte den Spender dieser Schätze durch die Bestimmung, daß die Bildnisse des Geh. Rats Ernst von Mendelssohn-Bartholdy und seines Vaters für den Handschriftensaal der Königlichen Bibliothek durch den Maler A. Schwarz geschaffen werden.

Der Aufsichtsrat der Berliner Schillertheater-Aktiengesellschaft hat beschlossen, im Schillertheater in Charlottenburg schon in nächster Zeit regelmäßige Opernvorstellungen zu veranstalten. Die städtischen Behörden von Charlottenburg hatten bei Begründung der neuen Schillerbühne die Aufführung von Opern angeregt, und Direktor Dr. Löwenfeld war schon damals mit Vorschlägen solcher Art an den Aufsichtsrat herangetreten, dementsprechend wurde auch der Neubau des Theaters durchgeführt. Abgesehen von allen technischen Neuerungen, die die drehbare Bühne aufweist, wurde beim Bau des Orchesters das Littmannsche System („variables Orchester“) angewendet, d. h. der Orchesterboden kann je nach Bedarf gehoben oder gesenkt werden. Der Preis von 10—15 Pfennigen für das Einzelbillet dürfte vollkommen genügen, um den Etat für ein wirklich gutes Ensemble zu decken. Die Befürchtung, es könnte sich durch diese Maßregel der Besuch des Theaters vermindern, ist nach Dr. Löwenfelds Ansicht kaum stichhaltig, ja, der Besuch dürfte sich im Gegenteil erheblich steigern. Das Opernrepertoire ist noch nicht festgesetzt.

Ein Denkmal für Richard Wagner soll jetzt in der Stadt, wo der Bayreuther Meister sein Leben aushauchte, in Venedig, errichtet werden. Der Plan geht von der dortigen deutschen Kolonie und den vielen in Venedig lebenden Wagnerfreunden aus. Das Monument soll im öffentlichen Garten der Lagunenstadt Aufstellung finden.

Im „B. B. C.“ lesen wir: In den letzten Tagen hieß es, daß Frédéric Chopins sterbliche Überreste aus Paris nach Warschau, seiner Geburtsstadt, überführt werden sollten und daß ihm in der polnischen Hauptstadt ein Denkmal

errichtet werden würde. Mit diesem Chopin-Denkmal hat es aber eine eigene Bewandtnis. Wie in Deutschland die Errichtung eines Heine-Denkmals lange auf sich warten läßt, während man im Auslande sein Andenken bereits in Stein und Erz festgehalten hat, so läßt sich die gleiche Erscheinung auch in bezug auf Chopin beobachten. Es ist nicht so leicht wie anderswo, in Rußland ein Denkmal zu errichten — wenigstens nicht, wenn es sich um einen polnischen Komponisten handelt. Vor Jahren begann man in Warschau eine Sammlung zu einem Chopin-Denkmal, zu der hauptsächlich die Primadonna Adelaide Bolska (die Gemahlin des polnischen Grafen Szkzawinski-Brochocki) die Anregung gegeben hatte. Höheren Ortes fürchtete man aber, daß die Errichtung einer Statue des berühmten polnischen Komponisten als Vorwand zu unliebsamen, gegen die Regierung gerichteten Kundgebungen Anlaß geben könnte. Schließlich gaben die behördlichen Organe insofern nach, als sie eine private Sammlung zur Aufbringung der Denkmalskosten gestatteten. Die bisherigen Bemühungen haben aber noch nicht den Erfolg gehabt, daß an die Errichtung des Chopin-Denkmals, dessen Kosten auf 100000 Rubel veranschlagt werden, gedacht werden kann. Dagegen hat man in der französischen Hauptstadt, der zweiten Heimat des genannten polnischen Komponisten, vor vier Jahren bereits ein Chopin-Denkmal errichtet.

Die Verstaatlichung des Wiener Konservatoriums ist erfolgt, nachdem der Finanzminister seine Zustimmung erteilt hat. Alle Lehrer und Angestellten werden in den Staatsdienst mit erhöhten Bezügen übernommen, das Institut verbleibt bis spätestens Ende 1911 im Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde, die als Entgelt eine Subvention erhält.

Dem Bericht des Stern'schen Konservatoriums der Musik in Berlin (Direktor: Gustav Hollaender) über das 58. Schuljahr 1907/08 entnehmen wir, daß die Gesamtzahl der im abgelaufenen Schuljahre unterrichteten Schüler am Hauptinstitut 981, an der Zweiganstalt in Charlottenburg 96, zusammen 1077 beträgt. Dazu kommen 90 Schüler der musiktheoretischen Sonderkurse, so daß sich die Gesamtbesuchsziffer auf 1167 beläuft.

Es wird uns geschrieben: Eine besondere Zierde der neuen Musikhalle zu Hamburg[1]) bildet die große, von Walcker & Cie. (Ludwigsburg) erbaute Orgel, die mit 74 Registern, vier freien, vier festen Kombinationen, Crescendowalze, drei Jalousieschwellern usw. eine erste Stelle unter den Werken einnimmt, die sich in Konzertsälen befinden. Der Spieltisch steht inmitten des Orchesters, unmittelbar vor dem Dirigenten und kann jederzeit in einer Versenkung verschwinden. Diese hier zum ersten Male getroffene Einrichtung hat den Vorteil, daß bei Nichtbenutzung der Orgel der vom Spieltisch in Anspruch genommene Raum für die Aufstellung von Chor bzw. Orchester verwertet werden kann. Die Verwendung eines absolut zuverlässigen elektrischen Systems gewährleistet

[1]) Eine Abbildung findet der Leser unter den Kunstbeilagen dieses Heftes.

trotz des über 15 m betragenden Abstands zwischen Orgelspieler und Windlade eine durch Pneumatik unerreichbar präzise Ansprache der Pfeifen.

Billige Neu-Cremona-Geigen. Die Firma Neu-Cremona, Kunstinstrumentenbau-Gesellschaft m. b. H. in Berlin macht in einem Zirkular bekannt, daß sie neben den „in ihren Werkstätten von Grund auf gebauten Instrumenten“, deren billigstes 800 Mark kostet, fortan auch Instrumente, die „genau nach ihren Angaben in fremder Werkstätte im Rohbau angefertigt, von Dr. Max Großmann und Otto Seifert akustisch abgestimmt und in ihren Werkstätten künstlerisch spielbar fertiggestellt werden“, zum Preise von 200—500 Mark in den Handel bringt.

Ein bisher nicht veröffentlichter Schumann-Brief ist jüngst der „Bonner Zeitung“ zur Verfügung gestellt worden. Das Schreiben bezieht sich auf die C-dur Symphonie und ist an Kapellmeister Wilhelm Taubert in Berlin gerichtet. Es lautet: „Lieber Freund, hier die Symphonie — möge sie Ihnen gefallen! Sie ist im ganzen ein ernstes Stück — nur im letzten Teil wollen ein paar freundliche Strahlen hervorbrechen — nun, Sie werden es ja verstehen! Vergessen Sie auch nicht, von Ihren neuen Kompositionen mir etwas zu schicken. Sie wissen, wie ich Ihnen immer gern nachgefolgt bin und Ihrer inneren Entfaltung freudig zugesehen habe. Der Ihrige R. Schumann.“

Kietz' Erinnerungen an Richard Wagner. — Über den vor kurzer Zeit in Laubegast bei Dresden im Alter von 82 Jahren verstorbenen Bildhauer Gustav Adolf Kietz schreibt die „Magdeburgische Zeitung“: Er gehörte zu jenen, die während Richard Wagners Dresdener Hofkapellmeisterzeit 1842—1849 und auch später, besonders 1873—1875, in der Familie des Meisters verkehrten; ihm verdanken wir auch die wohlgelungenen Büsten Richard Wagners und seiner Gattin Frau Cosima. Kietz war ein sehr schlichter, bescheidener Mann; seine Beziehungen zu Wagner ergaben sich durch seinen Bruder, den Maler Ernst Benedikt Kietz, der in Wagners Pariser Leidenstagen (1841—1843) mit einigen wenigen Intimen treu zu dem Meister gestanden hatte. Von diesem Ernst Benedikt Kietz stammt das bekannte „Schlafrockbild“ Wagners, das den jugendlichen Künstler zwar in dieser Hausbekleidung, aber mit einem ungemein lebendigen, sprechenden Kopfe darstellt, und das in früheren Jahren oft reproduziert worden ist. Gustav Adolf Kietz hat in einem hübschen Buche, erschienen bei Karl Reißner in Dresden, seine Erinnerungen an Wagner in lebendiger Weise zusammengestellt. Er spricht mit außerordentlicher Dankbarkeit und Liebe von seinem Verkehr im Hause Wagners und dessen erster Gattin während der Dresdener Jahre. Viel Interessantes berichtet er aus jener bewegten Zeit: die Erstaufführung des „Rienzi“ und sein glänzender Erfolg, die fruchtbare Tätigkeit des Hofkapellmeisters Wagner an der Oper, die Trauerfeierlichkeiten bei der Überführung der Leiche Webers aus England nach Dresden, die wirkungsvolle Erstaufführung der lange verkannten Neunten Symphonie Beethovens und vor allem die bedeutsame Schilderung der Revolutionszeit von 1848/49 und die folgen-

schweren späteren Ereignisse — alles dss steigt in klar gezeichneten hunten Bildern vor uns auf. Nicht minder lebensvoll und bedeutsam sind seine Aufzeichnungen aus der Bayreuther Zeit.

Konzertmeister Karl Klingler in Berlin ist zum Lehrer an der Königlichen Akademischen Hochschule für Musik ernannt worden.

Max Vogrich, der Komponist der Oper „Buddha" und der lyrischen Teile der „Lieder des Euripides" von E. von Wildenbruch, hat am 1. Juli seinen Wohnsitz von Weimar nach London verlegt.

Theodor Wiehmayer aus Leipzig ist als Lehrer für das höhere Klavierspiel an das Königliche Konservatorium für Musik in Stuttgart berufen worden. Er nimmt seine Tätigkeit zu Beginn des Wintersemesters (15. September) auf.

TOTENSCHAU

Der in Spanien sehr volkstümliche Operetten-Komponist Frederico Chueca, der oft der „spanische Offenbach" genannt wurde, † am 20. Juni in Madrid im Alter von 62 Jahren. Seine bekanntesten Werke sind „La gran via" und „Der Markt von Cadix".

Am 23. Juni † in Frankfurt a. M. im Alter von 66 Jahren der Komponist und Musikschriftsteller Gustav Erlanger. Er veröffentlichte Lieder, Chöre und Kammermusikwerke; eine in Wiesbaden aufgeführte Symphonie blieb Manuskript. Von 1878—1889 war Erlanger als Musikreferent für die „Frankfurter Zeitung" tätig.

Im Alter von 71 Jahren † starb zu Inzago (Mailand) Luca Fumagalli, Komponist der Oper „Luigi XI", die 1875 an der Pergola in Florenz mit Erfolg in Szene ging. Fumagalli war auch ein ausgezeichneter Pianist (Beethoven, Schumann, Chopin).

Am 24. Juni † in Lauhegast bei Dresden, 82 Jahre alt, der Bildhauer Prof. Dr. Gustav Kietz, über dessen Beziehungen zu Richard Wagner wir oben unter „Tageschronik" berichtet haben.

Der als Domkapellmeister und Orgel-Virtuos bekannte Seminarlehrer Niedhammer ist in Speyer gestorben. Niedhammer hat sich auch als Komponist mehrerer kirchlicher Messen einen guten Ruf erworben.

Am 18. Juni † in Nicolassee bei Berlin der bekannte Musikhistoriker und Bibliograph Dr. Emil Vogel, 50 Jahre alt. Von seinen Schriften sind zu erwähnen: Monographien über Claudio Monteverdi und M. da Gagliano, der Musikkatalog der Wolfenbütteler Bibliothek, die „Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700" (das Resultat jahrelanger Reisen und unverwüstlichen Sammelfleißes). Von 1893—1901 war er Bibliothekar der durch ihn organisierten „Musikbibliothek Peters" in Leipzig und gab als solcher das „Jahrbuch" heraus. Vogel war u. a. auch Ehrenmitglied der Königlichen Musikakademie in Florenz.

Schluss des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

UNTERRICHT

Die Kammersängerin Luise Geller-Wolter und Professor Felix Schmidt sind als Lehrkräfte in das Max Modernsche Konservatorium zu Berlin eingetreten.

Im Blüthner- und Klindworth-Scharwenka-Saal veranstaltete das Eichelbergsche Konservatorium in Berlin vier öffentliche Prüfungs-Konzerte, unter denen namentlich die Matinee, in der das Anstaltsorchester unter Paul Elgers feinfühliger Leitung mit Saint-Saëns' „Prélude du déluge" (Solist: Francesco Scocozza) und Mozarts g-moll Symphonie einen günstigen Eindruck hinterließ, hervorzuheben ist. Des Direktors Violinklassen bestanden ebenso in Ehren, wie die von Fritz Masbach und F. V. Sittig trefflich geschulten Kräfte am Klavier. Mathilde Mallinger, Frau Dr. Ipes Speet, Teresa und Franz Emerich gaben ihren Zöglingen Gelegenheit, sich im Gesangfache auszuzeichnen, während die Deklamationsklasse unter Jaques Burg u. a. mit Wildenbruch-Schillings' „Hexenlied" stark wirkte. Der Erfolg war ein sich allabendlich steigernder, und der gesamte Lehrapparat konnte mit den künstlerischen Ergebnissen seiner ernsthaften Tätigkeit vollauf zufrieden sein.

Das Victoria Luise-Konservatorium in Berlin W, dessen Leiter der Klavierpädagoge Alfred Schmidt-Badekow, und dessen künstlerischer Beirat Willy Burmester ist, veranstaltete eine öffentliche Prüfungsaufführung, die sich insofern besonders interessant gestaltete, als in ihr drei Spiellieder von Jaques-Dalcroze durch die Kinderchor-Klasse des Frl. Alma Schmidt mit glücklichem Gelingen vorgeführt wurden. Die Jaques-Dalcroze usw.-Methode soll in dem aufstrebenden Institut weiter gepflegt werden. Die Leistungen der Schüler und Schülerinnen Leo Halirs (Cello), Henry Monnier's (Violine), Ferdinand Sartoris (Klavier) und namentlich die Ausbildungsklasse des Direktors zeugte von guter Schulung, richtiger Auffassungsgabe und technischer Gewandtheit.

AUS DEM VERLAG

Der bekannte Leipziger Musikverleger D. Rahter hat seine Bemühungen um die Hebung des Hausmusizierens durch Verbreitung leicht ausführbarer, aber künstlerisch vollwertiger Unterhaltungsmusik auch auf das Ausland ausgedehnt. Mit Unterstützung der pädagogischen Kreise erzielte er dabei einen vollen Erfolg in London, Paris und Brüssel. Die Anzahl der Novitätenaufführungen dieses rührigen Verlegers ist jetzt auf 50 gestiegen, ca. 30000 Personen bildeten die Zuhörerschaft.

Die zweite Auflage von Richard Wagners Briefen an Ferdinand Praeger, herausgegeben und mit kritischem Anhang von Houston Stewart Chamberlain ist soeben erschienen.

Der V. Band von Beethovens Sämtlichen Briefen, kritische Ausgabe mit Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer, gelangt im September zur Ausgabe. Mit diesem Band ist das Werk abgeschlossen. Beide Verlagswerke sind bei Schuster & Loeffler, Berlin, verlegt.

DIE MUSIK

Traube ist noch nicht der Wein —
Traube will gekeltert sein.
Wald und Flur ist Bild noch nicht —
Wirklichkeit noch nicht Gedicht.
Geist ist das, was Leben leiht —
Kunst ist Geist der Wirklichkeit.

Ernst v. Wildenbruch

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 21

Erstes Augustheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

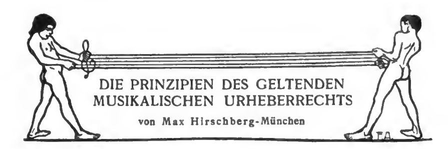
Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



DIE PRINZIPIEN DES GELTENDEN MUSIKALISCHEN URHEBERRECHTS

von Max Hirschberg-München

Die erstaunlich feinsinnigen Bemühungen der neueren Gesetzgebung, an die Stelle der ausschließlichen Berücksichtigung des Verlegers einen kräftigen Schutz des musikalischen Urhebers als solchen treten zu lassen, haben von seiten der schaffenden Künstler bisher wenig Gegenliebe und Unterstützung, ja kaum die gebührende Beachtung gefunden. Es hängt dies zweifellos in erster Linie damit zusammen, daß die Verwertung und wirtschaftliche Ausbeute der musikalischen Schöpfungen fast nie in direktem Verkehr des Urhebers mit dem Publikum, sondern auf dem Umweg über den Verleger stattfindet, der dann naturgemäß mit der Wahrnehmung seiner eigenen Rechte auch den Schutz des Urhebers — soweit dieser nicht mit der Selbstverteidigung des Verlegers ohnehin zusammenfällt — zu übernehmen pflegt. Diese durch die Sachlage sich ergebende Fernhaltung der „profanen" Rechtswahrnehmung vom Komponisten hat jedoch auch ihre Schattenseiten; denn aus diesen und anderen Gründen zeigen die schaffenden Künstler einen Mangel an Vielseitigkeit, insbesondere eine Gleichgültigkeit gegen juristische und andere wissenschaftliche Betrachtungsweisen der Musik, daß man unwillkürlich an Nietzsches Bemerkung erinnert wird, die Denkweise des Künstlers gleiche der ausgesprochen antiwissenschaftlichen Veranlagung des typischen Weibes. Die Rechtswissenschaft teilt diese lieblose Behandlung übrigens mit fast allen anderen Wissenszweigen, die sich mit musikalischen Problemen zu befassen haben, so insbesondere mit der Philosophie, deren Ringen nach psychologischer und ästhetischer Erfassung des musikalischen Gedankens fast durchweg des berufenen künstlerischen Beistands entbehren muß. Hierzu kommt speziell beim Musiker noch, daß seine Kunst allein der Kenntnis des Lebens völlig entbehren kann — Gründe genug für die der juristischen Betrachtungsweise abholde Geschmacksrichtung des Künstlers.

Diese antijuristische Veranlagung des Musikers bedeutete für den Gesetzgeber vielleicht einen Mangel an Ermunterung, jedenfalls aber kein Hindernis; eine sehr erhebliche Schwierigkeit stellte dagegen die ausgesprochen antijuristische Veranlagung der Musik selbst, also des zu erfassenden Gegenstandes, dar; denn die Rechtswissenschaft und Gesetz-

gebung bedarf der scharfen Begriffe und der klaren Definitionen — und gerade diesen widerstreben die musikalischen Probleme aufs äußerste. Man muß hervorheben, daß die deutsche Gesetzgebung auf dem Gebiete des musikalischen Urheberschutzes die Spröde des Stoffs mit sehr bedeutender Geschicklichkeit gemeistert hat; zudem zeichnen sich die einschlägigen Gesetze durch große Einfachheit aus, eine allerdings nur äußerliche Einfachheit, da die Schwierigkeiten bloß umgangen, nicht beseitigt sind. Jedenfalls sind aber die Prinzipien des geltenden musikalischen Urheberrechts, die rechtliche Stellung des Komponisten auf Grund seiner Schöpfung in klaren Zügen herausgearbeitet, so daß man sie für den Nichtjuristen auch in gedrängter Kürze nachzeichnen kann. Und dies soll im folgenden versucht werden; ein Versuch, zu dessen Rechtfertigung (die man von dem juristischen Eindringling in diese Zeitschrift vielleicht verlangen wird?) diese einleitenden Worte ja eben dienen sollen.

Das geltende deutsche Recht beruht in erster Linie auf dem „Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Tonkunst", vom 19. Juni 1901, das an die Stelle des „alten Urhebergesetzes" von 1870 getreten ist; die Beziehungen des Autors zum Verleger regelte gleichzeitig das „Gesetz über das Verlagsrecht", ebenfalls vom 19. Juni 1901[1]). Das letztere Gesetz soll im folgenden aber nur insoweit herangezogen werden, als es nötig ist, um die Stellung des Urhebers selbst zu beleuchten. Die „Stellung des musikalischen Urhebers" — da haben wir ohne weiteres die beiden Fragen, in die logischerweise die ganze Untersuchung eingeteilt werden muß:

I. Wer genießt den musikalischen Urheberschutz? und

II. worin besteht derselbe?

I. Was die erste Frage betrifft, so wird sie vom Gesetz prinzipiell höchst einfach und klar beantwortet: Der Urheber eines Werkes der Tonkunst. Man meint zunächst, daß damit das Problem in einer ganz zweifelsfreien Weise gelöst sei und daß man ohne weiteres zur Beantwortung der zweiten Frage schreiten könne. Die Einfachheit der Antwort ist jedoch, wie sich sogleich zeigen wird, nur eine scheinbare; denn wie fast alle Begriffe des täglichen Lebens sind auch die in der Antwort des Gesetzes enthaltenen durchaus nicht so einfach, obwohl jeder zunächst meint, sie ohne Mühe definieren zu können. Diese Schwierigkeit der Interpretation, die die lapidarische Kürze der gesetzlichen Bestimmung der Wissenschaft und Praxis — mit vollem Recht — aufbürdet, liegt nicht in der „juristischen Spitzfindigkeit", sondern in der ungeheuren Mannigfaltigkeit

[1]) Die Werke der bildenden Kunst und der Photographie unterliegen einem eigenen Gesetze, dem neuen „Kunstschutzgesetz" vom 9. Januar 1907.

der lebendigen Wirklichkeit begründet. Um nur einige Fragen aufs Geratewohl herauszugreifen: Wer wird geschützt, wenn ein Werk anonym erscheint?, wenn mehrere bei der Schöpfung zusammenwirken?, wenn die Komposition bloß eine Variation, Bearbeitung, Transkription einer anderen darstellt? usw. Wir müssen daher versuchen, den Kreis der Werke, die den Schutz genießen, genauer zu bestimmen.

Ein „Werk der Tonkunst" im Sinne des Gesetzes ist eine musikalische Schöpfung, die eine individuelle Formgestaltung aufweist. Es genügt also nicht, daß der musikalische Gedanke sich im Haupt seines Schöpfers gebildet hat, er muß auch demselben entsprungen sein; die gewöhnliche Art dieser Formgebung ist die Niederschrift, doch genügt auch das bloße Vorspielen einer noch nicht aufgezeichneten Komposition; nötig ist also nur, daß die Schöpfung irgendwie für Dritte erkennbar wird; in demselben Moment (und vorher besteht ja auch kein Bedürfnis) entsteht das Urheberrecht. Diese Formgestaltung muß nun aber eine individuelle sein, d. h. ein selbständiges, von andern Schöpfungen klar sich unterscheidendes, auf eigener geistiger Tätigkeit des Komponisten beruhendes Erzeugnis darbieten; nur individuelle Geisteserzeugnisse genießen also den Schutz. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß die Komposition, um schutzfähig zu sein, in allen Teilen und Beziehungen eine völlig originale Leistung sein müsse; es kommt nur auf den Gesamteindruck an. Selbstverständlich; denn die „Feuersnot" bleibt doch ein auf eigener Geistesarbeit beruhendes Erzeugnis, obwohl das Walhallmotiv und verschiedene Münchener Volksmelodieen von Strauß verwertet worden sind; und die ungeheure Originalität der Diabelli-Variationen Beethovens wird doch dadurch nicht beeinträchtigt, daß eine von ihnen sich in das Gewand des Leporello gesteckt hat. Indes wir reden hier von extremen Fällen; auch bei Kompositionen, deren Urheber ein selbständiges geistiges Erzeugnis nicht schon durch ihre Person garantieren, auch bei „nachempfundenen" Werken wird dieses Erfordernis der individuellen Gestaltung fast ausnahmslos zu bejahen sein. Ausgeschaltet werden durch diese Einschränkung des Begriffs vielmehr nur bestimmte Gruppen von Bearbeitungen einer Komposition; hier sind schutzfähig nur diejenigen, die selbständige Geisteswerke darstellen. Kein Urheberrecht an seiner Arbeit erlangt daher der Kopist, der ein fremdes Lied in eine andere Tonart transponiert, denn seine Arbeit erzeugt keine individuelle Schöpfung, sondern bietet nur das Bisherige in anderer Form; kein Urheberrecht erlangt der Kapellmeister, der der Primadonna in ihre Hugenottenarie einige hohe Töne und Koloraturen *ad maiorem vocis gloriam* hineinkomponiert; kein Urheberrecht erwirbt endlich der Bearbeiter, der ein fremdes Werk mit Vortragszeichen versieht (denn er schafft nichts Neues,

sondern sucht nur das bereits Gegebene herauszuholen)[1] oder in Anmerkungen angibt, wie die Triller und Vorschläge zu spielen sind. Dagegen gewähren andere Bearbeitungen, die selbständige Geisteswerke darstellen, ihrem Schöpfer ein *eigenes* Urheberrecht (die Frage, ob jedermann solche Bearbeitungen fremder Werke vornehmen darf, steht natürlich auf einem anderen Blatt; sie wird unten erörtert): so insbesondere die Einrichtung einer Oper oder Symphonie für Klavier, die Herstellung von Blütenlesen und Potpourris, sofern diese nicht eine rein mechanische Aneinanderreihung von Melodieen sind, usw. Maßgehend für die Schutzfähigkeit ist also immer: Handelt es sich um eine individuelle Geistesschöpfung? Ganz außer Betracht dagegen bleibt die Frage nach dem künstlerischen Wert, so daß die stümperhafteste Schülerkomposition darin der Meisterschöpfung völlig gleichsteht; maßgebend ist auch, was allerdings bestritten wird, niemals der Zweck der Schöpfung, so daß auch der Verfasser eines neuen militärischen Signales Urheberschutz genießt. In der Mitte zwischen Neuschöpfung und Bearbeitung steht die Variation; auch sie erlangt, sofern sie eigene Geistesarbeit enthält, den Schutz; wohlgemerkt aber nur sie selber, so daß das Thema, wenn es anderswoher entlehnt ist, nicht in den Rechtsbereich des Komponisten fällt. Daher sind die Variationen von Brahms über ein eigenes Thema völlig geschützt, während das von ihm in op. 24 benutzte Händelthema von jedermann wieder verwendet werden darf, der die von Brahms darauf aufgebauten Herrlichkeiten unberührt läßt.

Damit haben wir nun in den Hauptzügen festgestellt, was den Schutz für sich in Anspruch nehmen kann, was also unter „Werken der Tonkunst“ zu verstehen ist. Nun ist aber noch zu fragen, *wer* denn der Inhaber des Urheberrechts wird, also wer der „*Urheber*“ des Werkes der Tonkunst ist. Das Gesetz sagt: „Urheber ist der Verfasser“; indes damit können wir auch nicht viel anfangen; viel wichtiger ist der hinzugefügte Satz, daß bei einer Bearbeitung der *Bearbeiter* als Urheber gilt. Wenn also jemand im Einverständnis mit einem modernen Komponisten dessen eben erschienene Oper für Klavier einrichtet, erwirbt er ein selbständiges Recht als Bearbeiter; und wenn nun ein anderer aus dieser Oper abschreibt, so kommt es darauf an, ob er dabei das Arrangement des Klavierauszugs benützt hat; in diesem Fall ist dann nicht bloß das Urheberrecht des Komponisten, sondern auch das des Bearbeiters verletzt, und beide können klagen. Eine reizvolle Konstellation ergibt sich hier z. B. bei der Ausgabe, die Bülow von den Beethovensonaten besorgt hat.

[1]) Diese Tätigkeit gehört, wie Allfeld hervorgehoben hat, dem Gebiet der Entdeckung, nicht der Neuschöpfung an.




Die Sonaten selbst sind natürlich frei (s. u. über die Dauer des Urheberrechts); die eingestreuten Notenfiguren und Vortragszeichen gewähren dem Bearbeiter, wie dargelegt, kein Recht; aber die Anmerkungen und Erläuterungen, die in Textform angefügt sind, genießen ohne jeden Zweifel Urheberschutz — aber welchen? Natürlich nicht den musikalischen (denn sie sind ja keine Werke der Tonkunst), sondern denselben wie alle individuellen sprachlichen Erzeugnisse, also den *literarischen*; natürlich ist in dieser Richtung Bülow dann als Verfasser, nicht als Bearbeiter anzusehen.

Nun wäre also die erste Frage völlig beantwortet; — doch halt! Wer erlangt denn das Urheberrecht, wenn nicht Verfasser und Bearbeiter, sondern *mehrere* Urheber in Betracht kommen? Wenn z. B. zwei Komponisten zusammen eine Operette verfertigen? Hier kommt es darauf an, ob ihre Arbeiten sich trennen lassen; in diesem Falle (wenn z. B. der eine nur die Ouvertüre und die Märsche, der andere den Rest komponiert hat) erlangt jeder Urheberrecht an dem von ihm verfaßten Teile; läßt sich aber der Anteil des einzelnen nicht mehr feststellen, so besteht unter ihnen Miturheberrecht, d. h. eine Gemeinschaft nach Bruchteilen, die im Bürgerlichen Gesetzbuch näher geregelt ist.

Bei anonymen und offensichtlich pseudonymen Werken — ein Fall, der in der Musik ja selten ist — wird der Herausgeber, und falls dieser nicht angegeben ist, der Verleger vom Gesetz ermächtigt, die Rechte des Urhebers wahrzunehmen.

II. Das also versteht das Gesetz unter dem „Urheber eines Werkes der Tonkunst", diese Werke also genießen den Urheberschutz. Es bedarf nun nur noch der weiteren Frage, was man unter diesem Schutz zu verstehen hat, welche Rechte seinen *Inhalt* bilden. Die Antwort auf diese Frage ist abermals eine höchst einfache: der musikalische Urheber hat prinzipiell das ausschließliche Recht zur *Vervielfältigung, gewerbsmäßigen Verbreitung* und *öffentlichen Aufführung* seines Werkes.

1. Ausschließliches Recht der *Vervielfältigung*: Vermöge desselben kann der Autor jedermann verbieten, seine Komposition zu vervielfältigen, gleichviel durch welches Verfahren dies bewirkt wird. Selbstverständlich ist also verboten das Abschreiben, Nachdrucken (im eigentlichen Sinn), Hektographieren usw. ohne Erlaubnis des Autors. Nach dem oben über die Entstehung des Urheberrechts Gesagten ist auch untersagt das Nachschreiben einer vom Komponisten bloß vorgespielten neuen Schöpfung. Es begründet übrigens, wie das Gesetz ausdrücklich hervorhebt, keinen Unterschied, ob das Werk in mehreren oder bloß in einem Exemplar unbefugt vervielfältigt wird. Sehr streitig war nach früherem Recht die infolge der Entwickelung der Technik jetzt zu größter Bedeutung erwachsene Frage, ob die Vervielfältigung auf Platten von Phonographen,

Aristons usw. gestattet ist; das Reichsgericht verneinte die Frage, und ihm schlossen sich die meisten deutschen Gerichte an. Nun hat aber das geltende Urhebergesetz diese Frage merkwürdigerweise genau im umgekehrten Sinne geregelt und eine Bestimmung getroffen, die ich ihrer großen Wichtigkeit wegen im Wortlaut anführen möchte:

§ 22. „Zulässig ist die Vervielfältigung, wenn ein erschienenes Werk der Tonkunst auf solche Scheiben, Platten, Walzen, Bänder und ähnliche Bestandteile von Instrumenten übertragen wird, welche zur mechanischen Wiedergabe von Musikstücken dienen. Diese Vorschrift findet auch auf auswechselbare Bestandteile Anwendung, sofern sie nicht für Instrumente verwendbar sind, durch die das Werk hinsichtlich der Stärke und Dauer des Tones und hinsichtlich des Zeitmaßes nach Art eines persönlichen Vortrags wiedergegeben werden kann."

Mit andern Worten: der Urheber kann nicht verbieten, daß sein Werk von jedermann für Phonographen, Spieldosen usw. auf Walzen vervielfältigt wird; ausgenommen ist das Pianola. Diese Bestimmung, über deren Berechtigung man sehr verschiedener Meinung sein kann, und die genau genommen eine große Inkonsequenz darstellt, erklärt sich einerseits aus der Rücksichtnahme auf die Industrie, andererseits daraus, daß Deutschland gemäß der Berner Übereinkunft (s. u.) die Vervielfältigung für Spieldosen, Drehorgeln usw. gestatten mußte und aus Billigkeitsrücksichten die Phonographen nicht zurücksetzen wollte.

a) Eine Ausnahme vom Verbot der Vervielfältigung bildet eine weitere Bestimmung, wonach jedermann Abschriften usw. von geschützten Werken herstellen darf, sofern dies ohne Erwerbsabsicht lediglich zum Privatgebrauch geschieht; es darf daher jeder Musikschüler zu Übungszwecken oder für seine privaten Studien Abschriften aus fremden Werken anfertigen.

b) Ferner dürfen einzelne Stellen eines bereits erschienenen Werkes in einer selbständigen literarischen Arbeit angeführt werden. Wenn demnach jemand in der „Musik" einen Aufsatz über moderne Kammermusik veröffentlicht, so kann er darin nach Belieben Zitate aus den erschienenen Werken Pfitzners, Regers usw. ohne spezielle Erlaubnis dieser Künstler als Belegstellen aufnehmen.

c) Ja sogar ganze Kompositionen, jedoch nur solche von geringem Umfang, dürfen nach ihrem Erscheinen in eine selbständige wissenschaftliche Arbeit aufgenommen werden, z. B. in eine „Geschichte der Variation seit Beethoven".

d) Endlich darf jedermann kleinere erschienene Kompositionen in Sammelwerke aufnehmen, die für den Unterricht in Schulen mit Ausnahme

der Musikschulen bestimmt sind. Beispiel: ein Liederbuch für Volksschulen kann Brahms' „Wiegenlied" einfach nachdrucken.

Es war dies eine etwas trockene Aufzählung von Ausnahmen; ich glaubte sie aber wegen ihrer großen praktischen Bedeutung nicht unterschlagen zu dürfen.

2. Ausschließliches Recht der gewerbsmäßigen Verbreitung: Darüber ist nicht viel zu sagen, der Begriff ist ja leicht verständlich. Es liegt darin vor allem, daß der Autor bestimmen kann, ob das Werk überhaupt verbreitet werden soll. Wenn Richard Wagner seinen „Parsifal" dem Buchhandel ganz hätte vorenthalten wollen, so hätte niemand die Macht gehabt, ihm das zu wehren — bis zum Ablauf seines Urheberrechts; ein Moment, in dem auch das Verbot der öffentlichen Aufführung außerhalb Bayreuths hinfällig wird, wie ja allgemein bekannt ist. Bemerkt sei noch, daß in der gewerbsmäßigen Verbreitung das gewerbsmäßige Verleihen (in Musikbibliotheken usw.) nach ausdrücklicher Vorschrift des Gesetzes nicht mit inbegriffen ist.

3. Ausschließliches Recht der öffentlichen Aufführung: Damit stehen wir vor dem heißumstrittensten Punkt der ganzen Frage, in dem das neue Urhebergesetz von 1901 eine Neuerung von einschneidendster Bedeutung, ja geradezu eine Umwälzung hervorgerufen hat. Nach dem früheren Urheberrecht (seit 1870) war nämlich die öffentliche wie private Aufführung aller Kompositionen nach Belieben gestattet; der Autor einer Symphonie, einer Sonate, eines Liedes konnte keinem Künstler untersagen, sein Werk aufzuführen; verboten war nur die öffentliche Aufführung der sogenannten „musik-dramatischen" Werke — nebenbei gesagt einer der Begriffe, die der Gesetzgeber mit unschuldsvoller Miene als die klarste Sache von der Welt verwendet, und an denen sich die Wissenschaft dann hinterher die Zähne ausbeißen darf. Hier hat nun das neue Urhebergesetz eine Regelung getroffen, der man jedenfalls den Vorzug der Klarheit und Einfachheit nicht absprechen kann: jetzt sind gegen Aufführung alle dem Gesetz überhaupt unterliegenden Musikstücke geschützt — ohne die geringste Ausnahme. Man vergegenwärtige sich, was dies in der Praxis besagen will: jeder Leiermann an der Straßenecke, der eine Stelle aus dem neuesten Opernschlager herunterorgelt, wäre danach gebührenpflichtig[1]! Aber verlassen wir auch das Gebiet der extremsten Fälle, mit denen man bekanntlich jeder Einrichtung eine komische Färbung geben kann, so bleiben doch noch genug Bedenken, die man den großen Vorzügen der Neuerung entgegensetzen kann. Indes, wenn man mit wenigen Worten auf das Gebiet

[1] Daß niemand daran denkt, die „verfallenen Gebühren" von ihm einzukassieren, ist selbstverständlich; siehe Dr. W. d'Albert: „Die Verwertung des musikalischen Aufführungsrechtes in Deutschland", Jena 1907.

der Polemik eingehen wollte, während diese Frage doch eine höchst gründliche Abwägung des „Für" und „Wider" erfordert, so könnte man der Gefahr der Oberflächlichkeit nicht entgehen; ich ziehe es daher vor, auch hier meine Erörterungen auf das geltende Recht in rein referierender Weise zu beschränken; nur so viel sei bemerkt, daß die Gegner der Neuerung das Ideal von der „freien Zugänglichkeit der Kunst" nicht als Palladium erwählen können. Dieses Ideal hat nämlich, wie so viele andere, sobald man mit dem Hammer philosophiert, einen recht metallischen Klang; denn es ist doch klar, daß diese Frage eine wirtschaftliche in erster Linie und eine künstlerische in zweiter Linie ist. Jedenfalls muß aber mit Rücksicht auf die ideale Seite der Frage gefordert werden, daß strebsamen neuen Unternehmungen oder jungen Künstlern die Aufführung geschützter Werke möglichst erleichtert wird. Man hat sich auch bei den Beratungen im Reichstag seinerzeit nicht verhehlt, daß diese Neuerung, wie alle radikalen Maßregeln, auch ihre Bedenken hat; aber man hoffte, daß die in Aussicht genommene „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" alle Härten beseitigen und gemeinnützigen Zwecken der Komponisten sich widmen werde. Diesen Zielen hat sich die Anstalt denn auch sofort bei ihrer Gründung zugewandt; ihre Organisation ist kurz die folgende[1]): Der „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer" in Berlin ist die „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" angegliedert, die Organe beider sind identisch. Die Tätigkeit der Anstalt erstreckt sich auf die Verwertung und den Schutz derjenigen Aufführungsrechte, die ihnen von den Berechtigten übertragen worden sind. Diese Übertragung haben so ziemlich alle bedeutenden Komponisten und Verlagsanstalten vorgenommen, sodaß die Anstalt die weit überwiegende Masse aller überhaupt bestehenden Aufführungsrechte in Deutschland in sich vereinigt; die Vertragskontrahenten, die diese Abtretung vorgenommen haben (Komponisten oder deren Erben, Inhaber des Aufführungsrechtes nachgelassener Werke, Musikverleger, Textdichter) heißen „Bezugsberechtigte", weil auf diese der Reingewinn aus den Aufführungsgebühren nach einem bestimmten und sehr sinnreichen Einschätzungsplane verteilt wird. Von dem Gesamtbetrage der eingehenden Aufführungsgebühren werden jedoch nicht nur die Verwaltungskosten abgezogen, sondern auch noch 10% des so verbleibenden Nettoertrages an die Unterstützungskasse der Genossenschaft abgeleitet. Den „Bezugsberechtigten" stehen die „Gebührenpflichtigen" gegenüber; darunter fallen alle Veranstalter einer öffentlichen Aufführung eines geschützten Werkes

[1]) Für die liebenswürdige Hilfsbereitschaft, mit der mir die „Genossenschaft" das einschlägige Material zur Verfügung stellte, möchte ich ihr auch hier verbindlichen Dank sagen.

der Tonkunst; Opern und Musikdramen unterstehen der Tätigkeit der Anstalt nicht; hier werden ja von den Komponisten stets Separatverträge abgeschlossen. Eine Erstreckung der Tätigkeit der Anstalt auf dieses ganz anders geartete Gebiet, bei dem der Kreis der Abnehmer ein ganz verschiedener ist, erscheint nicht wünschenswert, wird auch bisher nicht geplant. Die Gebühren werden in doppelter Form einkassiert: entweder als „Einzelgebühr" für die einzelne Aufführung oder als „Pauschgebühr"; im letzteren Falle zahlt der betreffende ausübende Künstler eine feste Summe für die ganze Vertragsdauer und erhält dafür das Recht, sämtliche Werke, die der Anstalt angehören, aufzuführen. Der letztere Modus ist für Liedersänger, ständige Orchester usw. bei weitem bequemer und vorteilhafter, weshalb er denn auch in der weit überwiegenden Mehrzahl aller Fälle angewandt wird; so wurden an ordentlichen Einnahmen 1907 erzielt: an Pauschgebühren etwa 127000 Mk., an Einzelgebühren nur etwa 7400 Mk. Bemerkt sei, daß die Verwaltungskosten relativ sehr gering sind. Gegen finanziell schlecht gestellte Unternehmungen, die ernste Ziele verfolgen, läßt die Anstalt möglichste Rücksicht walten; auch in der Bemessung der Pauschgebühren sucht sie die ideale Seite der Frage im Auge zu behalten. Daß sie gegen prinzipielle Leugner ihrer Rechte schließlich gerichtlich vorgeht, ist selbstverständlich. Die der Anstalt nicht als Mitglieder oder Vertragskontrahenten angehörigen Komponisten machen von dem für sie offenbar zu weitgehenden Schutz des Gesetzes meistens überhaupt keinen Gebrauch; hier ist eben, da es sich vorwiegend um weniger bekannte Namen handelt, der ausübende Künstler der Stärkere.

Es war eben von der öffentlichen Aufführung von Opern die Rede; im Anschluß daran muß doch über die durch einen Berliner Prozeß kürzlich aktuell gewordene Frage der Urheberberechtigung des Textdichters ein Wort gesagt werden. Bei Opern, Chorwerken usw. hat bekanntlich der Librettist an seinem Text ein selbständiges literarisches Autorrecht; wenn also dieses noch besteht, dagegen das Recht des Komponisten durch Zeitablauf erloschen ist, ist zwar die Musik der Oper frei, der Text aber nicht (häufig läßt sich der Librettist allerdings sein Recht vom Musiker abkaufen, das hat auf die Dauer desselben aber keinen Einfluß). Trotz dieser selbständigen Berechtigung des Librettisten bestimmt das Gesetz aus praktischen Gründen, daß zur öffentlichen Aufführung einer Oper oder eines sonstigen Musikstückes mit Text (inkl. Lieder!) nur die Erlaubnis des Komponisten erforderlich ist. Überhaupt drückt bei der Verbindung von Musik und Dichtkunst die erstere die letztere rechtlich so ziemlich tot; denn eine in diesen Zusammenhang gehörige wichtige Vorschrift besagt überdies, daß kleinere Gedichte und Dichtungsteile nach ihrem Erscheinen als Text zu neuen Musikwerken verwendet und ver-

vielfältigt werden dürfen, ohne daß hierzu eine Erlaubnis des Dichters erforderlich wäre. Jedes Gedicht von nicht bedeutendem Umfang kann also von jedermann nach Belieben komponiert werden; ausgenommen sind nur solche Gedichte, die ihrer Gattung nach zur Komposition bestimmt sind. Die so für vogelfrei erklärten Dichtungen (man wird diesen Ausdruck entschuldigen, wenn man ihn nur auf die Fälle bezieht, in denen ein schönes Gedicht den qualvollen Tod schlechter Vertonung gestorben ist) dürfen für Konzertzwecke dann konsequenterweise auch als Liedertexte vervielfältigt werden.

Das öffentliche Aufführungsverbot gilt nicht für

a) Aufführungen ohne Entree, die keinen gewerblichen Zweck verfolgen,
b) Volksfeste, mit Ausnahme der Musikfeste,
c) Wohltätigkeitsaufführungen, bei denen alle Mitwirkenden auf Honorar[1]) verzichten,
d) geschlossene Vereinsaufführungen.

Doch fällt die bühnenmäßige Aufführung von Opern, Singspielen usw. auch in diesen Fällen unter das Verbot.

Ergänzend sei diesen umfassenden drei Verbietungsrechten, die den Inhalt des Urheberschutzes bilden, hinzugefügt, daß der Komponist auf Grund derselben auch allein berechtigt ist, Auszüge aus seinem Werk herzustellen oder es für einzelne oder mehrere Instrumente oder Stimmen einzurichten; Klavierauszüge usw. von Opern oder Symphonieen können also ohne Erlaubnis des Komponisten nur von fleißigen Musikschülern für ihren Privatgebrauch hergestellt werden. Dieses ausschließliche Bearbeitungsrecht des Komponisten erstreckt sich, wie Allfeld hervorgehoben hat, sowohl auf die Reduzierung der Klangmittel (Herstellung von Klavierauszügen aus Opern), wie auch auf die Übertragung auf reichere Ausdrucksmittel, z. B. Bearbeitung eines einfachen Liedes mit Klavierbegleitung für Chor, Soli, Orchester und Orgel.

Damit sind die beiden Fragen nach dem Begriff des Urhebers und dem Inhalt des Urheberrechts in ihren Prinzipien erschöpfend beantwortet. Über die Dauer des Urheberrechts nach deutschem Recht brauche ich nichts zu sagen, denn es ist ja allgemein bekannt, daß es 30 Jahre nach dem Tode des Urhebers kraft Gesetzes erlischt; man muß jedoch hinzufügen, daß nicht allein 30 Jahre seit dem Ableben des Autors, sondern auch außerdem seit der ersten Veröffentlichung zehn Jahre abgelaufen sein müssen, sodaß ein erst spät veröffentlichtes op. posth. also die 30 Jahre ev. überschreiten kann.

[1]) Man vergegenwärtige sich zu diesem Punkt mit einem kleinen Lächeln, wie hier der Komponist nolens volens in den Kreis der aufs Honorar Verzichtenden aufgenommen wird!

Nur noch einige Pinselstriche müssen dem Bilde hinzugefügt werden, um die Ähnlichkeit mit dem praktischen Leben noch mehr herauszuarbeiten; in Wirklichkeit bleibt nämlich das Urheberrecht fast nie in dieser reinen Gestalt erhalten, da regelmäßig durch Verlagsvertrag ein Teil der urheberrechtlichen Befugnisse vom Komponisten dem Verleger übertragen wird. Auf Grund dieses vertraglichen Verhältnisses wird der Autor nämlich nicht nur zur Überlassung seines Werkes zwecks Vervielfältigung und Verbreitung durch den Verleger verpflichtet, er muß auch regelmäßig dem Verleger einen Teil seiner Verbietungsrechte übertragen; so ausgerüstet kann der Verleger dann nicht nur gegen Dritte, die ins Urheberrecht eingreifen, vorgehen, er kann sogar nach Maßgabe des Verlagsvertrags dem Autor selbst verbieten, irgendwelche Vervielfältigungen oder Verbreitungen des Werkes vorzunehmen.

Indes wie sich dies im einzelnen gestaltet, kann hier nicht erörtert werden, da nur das Urheberrecht in seiner reinen, unberührten Gestalt, in der es das Licht der Welt begrüßt, dargestellt werden sollte; es genüge die Andeutung, daß es bei der Berührung mit dem Verleger einen großen Teil seines Inhalts diesem zuwälzt und in der Person des Autors daher erheblich zusammenschrumpft.

Eigentlich wären auch noch ein paar Worte über die internationalen Verträge zu sagen; denn es versteht sich von selbst, daß es für den Urheber nur einen fragwürdigen Schutz bedeuten würde, wenn er in Deutschland so weitgehende Rechte hätte und außerhalb des Reiches jedem Nachdruck, jeder Verbreitung, jeder Aufführung schutzlos preisgegeben wäre. Aber ich muß auch an dieser Frage mit einem bedauernden Seitenblick vorübergehen, wenn ich nicht befürchten will, daß bei meinen Untersuchungen — wie man von Mozarts Leichenbegängnis erzählt — das freundschaftliche Geleite am Schlusse auf ein kleines Häuflein zusammengeschmolzen ist. Daher sei nur folgendes hervorgehoben: Der große grundlegende internationale Schutzverband wurde gegründet durch die sog. Berner Übereinkunft vom 9. September 1886 mit Pariser Zusatzakte und Deklaration vom 4. Mai 1896; dieser Konvention gehören vor allem an: Deutschland, Frankreich, England, Italien, Norwegen, Schweiz, Spanien, Japan und — Haïti. Durch Spezialverträge sind mit Deutschland außer manchen der schon genannten verbunden: Österreich-Ungarn und die Vereinigten Staaten. Wir vermissen einige europäische Staaten hier mit Erstaunen; in der Tat gewähren uns keinen (gegenseitigen) Urheberschutz: Portugal, Schweden, Niederlande, Griechenland, Dänemark und leider auch Rußland. Hier bleibt der Zukunft noch manche große Aufgabe vorbehalten.

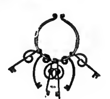
Während ich mich dem Schlusse zuwende, fällt mir ein, daß ich von den teils zivilrechtlichen (Schadenersatz, Unterlassungsklage), teils straf-

rechtlichen (Geldstrafe, Vernichtung der Nachdrucksexemplare) Folgen der Verletzung eines Autorrechtes noch nichts gesagt habe, indes es drängen noch so viele andere Fragen herzu, die auf ihre nahe Verwandtschaft mit dem behandelten Problem pochen können, daß nichts übrig bleibt, als mit einem kurzen Entschluß die Türe zuzuschlagen.

Das sind also in großen Zügen die Rechte, die dem Komponisten aus der Formgebung seiner Geistesschöpfung erwachsen; wenn man das Resultat der ganzen Untersuchung auf eine kurze Formel bringen will, so ist es etwa diese:

Der Urheber eines Werkes hat, solange kein Verlagsvertrag abgeschlossen wird, das ausschließliche Recht der Vervielfältigung, gewerbsmäßigen Verbreitung und Aufführung seines Werkes; das Urheberrecht ist übertragbar und vererblich und erlischt 30 Jahre nach dem Tode des Komponisten.

Ein sehr weitgehender und intensiver Schutz ist es, den das Gesetz so dem musikalischen Urheber gewährt. Die Regelung dieser schwierigen Frage darf man wohl im allgemeinen als eine sehr glückliche bezeichnen. Denn im großen und ganzen hat das Gesetz offenbar die rechte Mittellinie zwischen der freien Zugänglichkeit der geistigen Güter einerseits und einem kräftigen Schutz des Autors andererseits gefunden. Darüber ist man sich eigentlich ziemlich einig; nur einige ideale Schwärmer haben den radikalen Vorwurf gegen diese Rechtsstellung der schaffenden Künstler gerichtet, daß ein Urheberrecht überhaupt nicht existieren dürfe, weil jede künstlerische Schöpfung von Anfang an Gemeingut des Volkes sein müsse; die Bezahlung des Komponisten oder Dichters sei Staatsaufgabe oder Aufgabe der Großfinanzielien. Indes diese Feinde des modernen Urheberschutzes haben zwar einen Überfluß an weltfremdem Idealismus, dafür aber eine zu geringe Meinung von der fortschreitenden Kapitalisierung des Marktes für künstlerische Erzeugnisse; denn es ist zweifellos, daß eine Beseitigung des Urheberrechts die Kunst nur zum Gemeingut der Verleger und Musikalienhändler, nicht aber zum Gemeingut des Volkes machen würde. Wie der Urheberschutz also auszugestalten ist, um den lebendigen Bedürfnissen zu entsprechen, darüber kann man streiten; unbestreitbar ist aber auf jeden Fall, daß er nötig ist.





EINE HÄNDEL-BEETHOVEN-BRAHMS-PARALLELE

von Dr. Alfred Henß-Leipzig

Auf eine hübsche Parallele, Beethovens Klavier-Sonate op. 106, Liszts Faust-Symphonie und Wagners „Tristan und Isolde" betreffend, hat neulich Arthur Smolian in seiner kleinen Festschrift zu dem Liszt-Wagnerkonzert des Deutschen Schulvereins in Leipzig aufmerksam gemacht[1]). Da für derartige Parallelstellen ein gewisses Interesse vorhanden zu sein scheint, so sei eine weitere mitgeteilt, bei der die gleiche Sonate Beethovens und zwar ebenfalls das Adagio in Frage steht, das ja überhaupt mit seinen ins subtilste gehenden Empfindungen für die Musik des 19. Jahrhunderts eine ganz besondere Rolle spielt, wie schon die Liszt-Wagner-Parallele zeigt. Handelt es sich indessen bei der von Smolian gegebenen Stelle nur um die gleiche Empfindung ohne irgendwelche thematische Verwandtschaft, und ist sie deshalb einzig dem Gefühl begreiflich und „beweisbar", so soll hier von einer Parallele die Rede sein, die sich auch thematisch nachweisen läßt. Verwunderlich ist die Parallele an und für sich nicht, denn von Beethoven wissen wir, daß er auf Händel außerordentlich große Stücke hielt und zwar besonders in seiner letzten Zeit; ferner ist bekannt, daß Brahms ebenfalls ein großer Händelverehrer war, seine Kunst teilweise zu erneuern suchte. Die in Frage stehenden Werke sind außer Beethovens bereits genannter Sonate der „Messias", und zwar das kleine Arioso: „Schau hin, und sieh" im zweiten Teil, und das Thema des ersten Satzes der e-moll Symphonie von Brahms. Vorauszuschicken habe ich noch, daß nicht ich der erste bin, der das Händelsche Arioso mit der Brahmsschen Symphonie in Verbindung gebracht hat, sondern Hugo Riemann in seinem Führer durch die e-moll Symphonie (Seemann Nachf.). Riemann macht sogar die Bemerkung, daß das Arioso den Empfindungsgehalt des ersten Satzes gleichsam in nuce enthalte. Riemanns Beobachtung ist überaus fein, besonders deshalb, weil sich die Brahmssche Entlehnung, wenn wir sie so nennen dürfen, eigentlich erst über Beethoven ganz begreift, und sich Verschiedenes erst dann erklären läßt, wenn die Beethovensche Stelle zum

[1]) Man findet die betreffende Stelle auch in den „Signalen" No. 21 abgedruckt.

Vergleich herangezogen wird. Vorerst seien einmal die Stellen ohne weiteren Kommentar nebeneinandergestellt. Zunächst Händel:



Bei Beethoven handelt es sich um eine Episode, die unmittelbar vor dem zweiten mit drei Kreuzen versehenen Teil steht. Es kommen im ganzen neun Takte in Frage; doch sollen nur die ersten zitiert werden, obgleich der achte und neunte (Beginn des mit drei Kreuzen versehenen Teils) eine besondere Wichtigkeit haben. Indessen mag jeder die Stelle selbst nachschlagen:



Brahms zitiert sich mit Angabe dieser Stelle beinahe von selbst. Ich gebe von der Partitur einzig soviel, als für unsern Fall in Betracht kommt:



Es ist bezeichnend, daß Riemann die Brahmssche Stelle direkt auf Händel bezog, obgleich die äußeren Ähnlichkeiten mit dem Beethovenschen Teil sich viel rascher aufdrängen. Nicht nur die Themagestalt ist bei Beethoven ganz ähnlich, sondern Brahms hat auch die arpeggierte Begleitung der Bässe (Violoncelle und Violen) sichtlich nachweisbar von Beethoven übernommen. Dennoch hat Händel noch beinahe mehr oder ebensoviel mitgewirkt. Da ist vor allem einmal die Tonart. E-moll mit ihrem ausgeprägten Stimmungscharakter ist keine zufällige Tonart, und sowohl für das Händelsche Stück als für die Symphonie überaus charakteristisch. Auf Händel ist aber auch wohl der nachschlagende Rhythmus der Holzbläser zurückzuführen; denn das nachschlagende, so eigentümlich schwebende Orchestermotiv gibt dem Händelschen Stück zu einem guten Teil seine Eigenart. In der Stimmung schließt sich Brahms stärker an Händel, in der Thematik stärker an Beethoven an.

Etwas schwieriger ist es nachzuweisen, daß die Beethovensche Stelle auf Händel fußt. Sicherlich handelt es sich um einen ganz freien und vielleicht unbewußten Niederschlag. Daß die Motive sich stark gleichen, z. B. etwas ganz ähnliches ist wie: drängt sich ohne weiteres auf. Wichtiger ist aber noch die Stimmung der beiden Stellen, die, bei Händel klar ausgeprägt, durch Beethoven eine starke, subjektive Steigerung erfahren hat. Sehr bezeichnend sind hierfür die zwei Takte in fis-moll bei Beethoven (in dem Notenbeispiel nicht mitgeteilt), die durch die von Beethoven gegebene Bemerkung *smorzando* ein helles Licht (auf die ganzen Takte) werfen. „*Wer kennet solche Qualen, schwer wie seine Qualen*“, diese Worte des Händelschen Textes dürfte man mit einem gewissen Recht über diese Takte des

Beethovenschen Satzes setzen oder sie wenigstens in diesem Sinne verstehen, wobei man sie allerdings auf Beethoven selbst beziehen wird. Gerade dieses Analogon berechtigt noch besonders zu der Annahme, daß Beethoven bei dieser Stelle der bei ihm in Fleisch und Blut übergegangene „Messias" von Händel vorschwebte. Jedenfalls wird man zugehen müssen, daß das Beethovensche smorzando kaum eine sinnigere Erklärung als durch den Hinweis auf diese Stelle im „Messias" finden kann.

Ein Wort noch über den Brahmsschen Satz im Zusammenhang mit den beiden Vorgängern dieses Themas. So offensichtlich es ist, daß Brahms nicht zufällig auf das wichtigste Material seines ersten Satzes dieser Symphonie kam, so offenkundig ist es für jeden, der einen Einblick in die Art und Weise hat, wie große Komponisten fremdes Material benützen, daß Brahms trotz allem ein ganz Neues, Selbständiges geschaffen hat. Man darf sogar betonen, daß erst Brahms den Gedanken seiner Vorgänger ihre vollkommene Ausbildung gegeben hat, daß er es ist, der diese Gedanken ans helle Licht zog und sie derart selbständig weiterbildete und mit seiner Persönlichkeit durchtränkte, daß man trotz allem erst hier etwas völlig Abgerundetes vor sich hat. Bei Händel handelt es sich um ein kleines Stück, bei Beethoven um eine Episode. Wer wird hier von Plagiat reden, so freigebig man heute — Händel gegenüber — mit diesem Ausdruck herumwirft? Gerade bei Brahms lassen sich bekanntlich eine Menge Themen auf solche früherer Komponisten zurückführen, seine Schaffensweise gleicht in dieser Beziehung sehr stark der Händelschen. Bei keinem vernünftigen Beurteiler Händels hat der Respekt vor Händel dadurch auch nur die geringste Einbuße erlitten, und es gibt hierfür nichts Charakteristischeres, als daß gerade begeisterte Händelforscher es sind, die unermüdlich das Material hervorziehen und untersuchen, das Händel benutzt hat. Möge man Brahms gegenüber, der überaus viel von früheren Komponisten verwertet hat, was sich heute noch lange nicht genügend nachweisen läßt, einmal nicht eine solche Stellung einnehmen, wie sie heute vielfach Händel gegenüber so beliebt ist. Man darf hervorheben, daß gerade auch diese Händel-Beethovensche Benutzung von Seiten Brahms' sein starkes Bewußtsein von Selbständigkeit und Eigenart zeigt. Einem Brahms, der einen Chrysander an der Arbeit sah, wie dieser die verborgensten Werke ans Licht zog, die Händel gekannt und benutzt hat, konnte es nicht entgehen, daß seine „Entlehnungen" früher oder später aufgedeckt würden. Dennoch trug er kein Bedenken, wie hier, thematisches Material fremder Komponisten in einer seiner bedeutendsten Schöpfungen zu verwerten und zwar gleich an der Spitze des Werkes. In unserer Zeit, die sich auf den subjektiven Ausdruck so viel zugute tut und deshalb auch der Ansicht ist, daß nur ein eigenes Thema der-

reine Ausdruck eines Komponisten sein könne, will dies immerhin etwas heißen. Glücklicherweise hat — für unsere Zeit — gerade Brahms gezeigt, daß weder die Eigenart eines Komponisten noch die moderne Musik überhaupt von derartigen Parallelen in entscheidender Weise abhängig ist.

Der Wert derartiger Parallelstellen für die Musikästhetik möge hier mit keinem Worte berührt werden, weil dabei Fragen zur Sprache kommen müßten, die nur im großen Zusammenhange eine ergiebige Behandlung erfahren können. Schließlich darf vielleicht — einzig als bescheidene Anregung — ausgesprochen werden, daß es allmählich Zeit wäre, wenn die vielen Beethovenschriftsteller einmal daran gingen, unter anderem auch das Verhältnis Beethovens zu Händel des näheren zu untersuchen. Aus dem Biographischen müßte die Beethovenkunde doch allmählich energisch herauskommen. Oder wartet sie auch hier auf das Eingreifen der Musikwissenschaft, die mit der Erforschung noch recht dunkler Zeiten vom 10. bis 19. Jahrhundert noch lange reichlich zu tun hat? Es ist jedenfalls charakteristisch, daß wir über einen Bach und Händel, trotz der Schwierigkeit des zu bewältigenden Stoffes, in kunstgeschichtlicher Beziehung eigentlich ein viel besseres Wissen besitzen, als über Beethoven.





Der Künstler an die Kunst

I.

All meine Liebe will ich freudig gießen
In deinen Kelch, du hehres Götterkind;
Ich will vor deinem reinen Aug erschließen
Die Schätze, die in mir verborgen sind.
Was ich empfinde, was ich fühlend denke,
Das will ich anvertrauen deiner Huld,
Daß es der Armen Brust mit Wonne tränke
Und bring Vergessen aller trüben Schuld.
Du bist das Leben, du das Spiel der Spiele.
Die Menschen wissen nimmer, was sie treiben;
Daß sie als Werkzeug dienen deinem Ziele
Und noch befehlend deine Sklaven bleiben.
Doch mich hast du bestellt zu ihrem Herrn.
So laß mich selig folgen sel'gem Stern.

II.

Die du mein Sehnen füllst mit süßem Schauer,
Mach, daß ich ständig deinen Odem spüre;
Gib deinem stillen Wirken stete Dauer,
Auf daß der Lockung Macht mich nicht verführe.
Verhüte, daß ich wanke, wenn sie kommen,
Mir ihre falsche Seligkeit zu zeigen,
Und wolle nicht, daß deine Boten schweigen,
Wenn sie der zagen Seele Ruf vernommen.
Senk heiligen Durst in meines Herzens Tiefe,
Und mach mich reif für Einsamkeit und Leiden;
Die letzten Gründe meiner Wünsche prüfe,
Ob sie die Pfade deiner Weisung meiden.
Umgib mein täglich Werk mit deinem Schimmer,
Daß schön es sei und licht so heut wie immer.

An die Musik

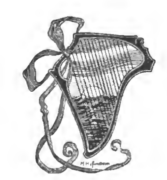
Wenn Worte Zeichen sind für Geist, —
Du bist das Edelste von allem,
Was Geist und Seele bergen.
Du bist das Atmen tiefster Beweger,
Der Zauber uralter Schöpfer.
In dir ist der Rede Beginnen und Ende;
Du rufst,
Und alle vergessen ihr Werden
Und ahnen ihr eigenstes Leben,
Du schweigst,
Und die Schönheit war.
Du bist alle Wahrheit.
Von allem Heiligen auf Erden
Bleibst du uns treu allein, —
Du hältst die Wacht,
Wenn Frevlerhand
Des Himmels Tür erbrechen will,
Vor Gott, dem Herrn.

Das Konzert

Merk auf! Nun naht die Kunst und mit ihr Liebe.
Es webt im Saal ein seltsam stilles Leben,
Das macht des Daseins tiefsten Grund erbeben,
Und jäh verstummen alle bösen Triebe.
Der dort in Seligkeit der Andacht lauscht,
Er ist im Geist ein eitler Geck, ein Tor;
Das Mädchen hier, es weilt im heilgen Chor,
Ein seichtes Lob ists sonst, was sie berauscht.
Und alle, die sich selber kaum erkennen,
Sie leben anderwärts und leben gut;
In reines Fühlen wandelt sich ihr Blut.
Sie spüren Kräfte, die nicht Worte nennen.
Ein Hauch der Ewigkeit umweht die Seelen,
Ein Ahnen, wie sich Sein und Sinn vermählen.

Der Rhythmus

Es geht durch Kunst, durch Zeit und Raum ein Geist
Mit würdevollen, strenggemessnen Schritten;
Kein Zauberwort, kein Zwingen und kein Bitten,
Den niemand noch besiegt, vom Wege weist.
Es zähmt die Flut in Wort und Ton sein Hauch,
Den ruhelosen Trieb in Bild und Stein,
Und er ists, der in Blume, Baum und Strauch
Die Formen raubt dem fahlen, starren Sein.
Es achten seines Winks die lichten Sterne,
Es folgen seinem Rufe Lust und Leid;
Es wechselt selbst die Welt in fernster Ferne
Auf sein Geheiß ihr buntgewirktes Kleid.
Die Tore fremder Welten sind ihm nah;
Wer ihn geschaut, begreift, was je geschah.





Schluß

XI.

Karlsruh, d. 20. August 33.

Lieber Bruder!

Hättest Du mir nicht gesagt, daß Dir Rocks[1]) Briefe unangenehm sind, weil sie immer so viele Versicherungen seiner Liebe und Freundschaft enthielten, so hättest Du gewiß schon den Tag nach meiner Abreise aus Darmstadt eine vielseitige Liebeserklärung von mir erhalten, denn es hat mich wahrhaft glückselig gemacht, als ich Dich wiedersah und Dir (nachdem ich meine „griefs' vom Herzen herunter geredet hatte) sagen durfte, wie teuer und wert Du meinem Herzen bist, und sah, daß auch Dir an der Seite Deines liebenden Jugendfreundes behaglich zu Mute war. — So, nun wird es doch ein Rockscher Brief und sollte es doch nicht. Doch es drängt mich Dir es wenigstens einmal zu sagen.

Die Stunde unserer Zusammenkunft hatte mich so begeistert, daß ich im Wagen komponierte, schwärmte, weinte, lachte, alles durcheinander wie ein Narr. Als ich wieder etwas vernünftig geworden war, las ich Deine „Hymne an Gott". Ein höchst interessantes originelles Werk. Zart und voll jener Voglerischen melodiösen Harmoniefolgen ist die Introduktion, die Fuge kühn u. voller neuen Wendungen, namentlich in den Episoden. Hätte ich etwas daran auszusetzen, so wäre es, daß Du bei der ersten Anlage nicht mehr auf Verschiedenartigkeit der Figuren unter den verschiedenen Kontrasubjekten gesucht hast. Manche geistreiche Intention und guter Eintritt muß dadurch für das gewöhnliche Dilettantenohr verloren gehen. Ich hoffe, Du nimmst es nicht übel, daß ich Dein Geschenk wieder verschenkte und es dem Schelble[2]) in Frankfurt für den Caecilien-Verein mitteilte. Sie führen dort vortrefflich alles aus.

Nun lebe wohl, Bruder, und grüße Deine treffliche Frau. Hat Dich unser Wiedersehen nur halb so erwärmt und gefreut als mich, so wirst Du gewiß in Zukunft wieder mehr Zeit der göttlichen Kunst weihen, der Du Dich durch Deine klassische Tonlehre so hoch verdient gemacht hast, die aber eben deshalb noch mehr von Dir zu fordern berechtigt ist, vor allem Vollendung eben jenes großen Werkes.

Für den Brief an Thibaut[3]) danke ich herzlich. Ich habe nach Heidelberg der Post darum geschrieben, um ihn bei günstiger Gelegenheit einst benutzen zu können, denn leider muß ich morgen nach Paris, jedoch hoffentlich nur auf kurze

---

[1]) Vgl. voriges Heft S. 76 A. 1.

[2]) Joh. Nepomuk Schelble, der Begründer und langjährige Leiter des Caecilien-Vereins in Frankfurt a. M. (1789—1837).

[3]) Der Heidelberger Jurist A. F. J. Thibaut (1774—1840), Verfasser des berühmten Werkes (1825) „Über Reinheit der Tonkunst".

Zeit. Hast Du mir irgend Wünsche oder Aufträge für dort mitzuteilen, so adressiere sie à Mr. Gouin, Chef de division à la grande poste, Rue J. J. Rousseau (pour Mr. Meyerbeer) à Paris.

Herzliche Grüße von Dusch[1]), welcher die Grippe hat, doch bald wieder ausgehen wird.

XII.

Baden, den 16. Oktober 37.

Lieber Bruder

Von einer Exkursion nach dem Oberlande, welche drei Tage währen sollte u. woraus 15 wurden, bin ich gestern zurückgekehrt u. finde Deinen lieben Brief[2]), welchen ich trotz meiner Schreibefaulheit gleich zu beantworten eile, um so mehr da er dem Datum nach lange schon angelangt ist.

Es tat mir unendlich weh, Dich bei meiner Durchreise in Darmstadt nicht getroffen zu haben. Ich hatte Dir vieles zu sagen, was ich über Dich während meiner Reise spekuliert hatte, denn unsre letzte Zusammenkunft, Deine trübe Stimmung hatten mir die alte warme Liebe und Anhänglichkeit für meinen Gottfried, für sein großes Talent, seine leuchtende Intelligenz wieder wie durch einen Zauberschlag in die Seele gehext. Leider wird bei meiner entsetzlichen, unbesiegbaren Schreibefaulheit in 20 Briefen nicht so viel u. Gescheutes herauskommen als in einem einzigen Gespräche. Allein ich will es versuchen.

Einer der Gegenstände, weshalb ich Dich gern gesprochen hätte, betref die Königl. Akademie der Künste zu Berlin. Unter den deutschen Akademien nimmt diese unbestritten den ersten Rang ein. Seit 4 Jahren hat sie auch eine musikalische Sektion (deren Mitglied ich auch bin). Sie nimmt natürlich wie alle Akademien fremde berühmte Künstler als Ehrenmitglieder auf. Ich dachte, daß ein Mann wie Du, dessen Werk[3]) ihn zu den allerersten der jetzt lebenden Theoretiker erhebt, schon längst Ehrenmitglied wäre. Doch dem war nicht so. Ich sprach mit dem beständigen Sekretär der Akademie der Künste, dem (sehr einflußreichen) Professor Tölken[4]) und machte ihm Vorwürfe, daß ein Name wie der Deinige unsrer Akademie fehle, um so mehr da Du so artig gewesen wäret, mir bei meiner Durchreise Dein berühmtes Werk nebst einem Brief an die Akademie mitzugeben, welches ich der Akademie als hommage von Dir hätte überreichen sollen, allein in Frankfurt leider aus Versehen vergessen hätte (verzeihe mir die Lüge). Ich sprach auch mit mehreren andern Mitgliedern u. machte bei der jährlichen Sitzung, wo neue Mitglieder ernannt werden, u. welche während meiner Anwesenheit in Berlin fiel, die Motion. Allein ich hatte die Reglemente nicht genug gekannt. Die Namen der aufzunehmenden Künstler müssen von derjenigen Kunstsektion, wozu sie gehören, dem Direktor mehrere Zeit vor der Sitzung schriftlich präsentiert werden, ehe die Generalversammlung über sie ballotiert. Ferner waren dieses Mal der musikalischen Sektion nur 2 Ehrenmitglieder gestattet worden, und diese hatte schon längst den Dr. Löwe[5]) aus

[1]) Vgl. voriges Heft S. 76 A. 11.

[2]) Konzept Webers nicht in dessen Nachlaß enthalten.

[3]) „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst."

[4]) Ernst Heinrich Tölken (1785—1869).

[5]) Den bekannten Balladenkomponisten (1796—1869).

Stettin und den Dessauer Schneider[1]) dazu aufgeschrieben. Doch brachte ich nun Deine Wahl für das nächste Mal auch vor der musikalischen Sektion lebhaft zur Sprache und hoffe, daß in der nächsten Sitzung ohnfehlber Du ernannt wirst[2]). Diese ist aber freilich erst im Mai. Tue mir nun den Gefallen, lieber Bruder (es versteht sich, daß Du alles dieses ignorieren mußt, denn es ist den Mitgliedern nicht erlaubt, den Inhalt der vertraulichen Sitzungen mitzuteilen) und schicke sobald als möglich ein Exemplar Deines Werkes als hommage an die Akademie nebst einigen Zeilen an die Akademie der Künste in corpore; adressire dieses an den Herrn Professor Tölken, beständigen Sekretär der Königl. Akademie der Künste ... und begleite dasselbe mit einem recht freundlichen Privatschreiben an Professor Tölken des Inhaltes, daß ich Dich unterrichtet hätte, er sei der Sécretaire perpetuel der Akademie u. würde mithin die Güte haben, der musikalischen Sektion dieses Werk als ein[en] Beweis Deiner Achtung für die ganze Akademie zu überreichen. Es ist ein einflußreicher und dabei sehr achtungswerter Mann, welcher sich warm für Deine Wahl interessiert (welches Du aber auch natürlich ignorieren mußt.)

Der zweite zu besprechende Punkt betref die Pariser Akademie, l'Institut de France. Wie kannst Du Dir nur denken, lieber Bruder, daß ich für einen so berühmten Schriftsteller wie Du einen Brief fabrizieren werde? Ich, der jetzt schon über die lumpige[n] Zeilen dieses Briefes ächze und schwitze, als trüge ich Centnerlast! Doch sollte es Dich genieren, ihn französisch zu schreiben, so sende ihn mir deutsch, ich will ihn gern übersetzen. Der Brief wird übrigens in der Sitzung vorgelesen; es wäre also gut, wenn er soigniert wäre. Es wäre ferner gut, wenn Du diesem Briefe einen Privatbrief an Mr le Chevalier Berton[3]), membre de l'Institut, beifügtest, des Inhaltes, daß Du wohl wüßtest, es sei Sitte, die Sendungen für die Akademie an den sécretaire perpetuel zu schicken, allein Du hättest Dir das Vergnügen nicht versagen [können], sie an den trefflichen Komponisten Berton zu adressieren, den Du nicht nur als den berühmten Komponisten der „Aline", „Montano et Stephanie" und anderer Meisterwerke bewunderst, sondern in dem Du auch den Verfasser trefflicher theoretischer Werke ehrtest. Du glaubtest daher, es wäre daher am passendsten und für Dich am ehrenvollsten, wenn die Akademie aus seinen Händen Dein hommage erhielte.

Diese beiden Briefe sende mir aber recht bald, denn wenn ich nicht irre, so geschehen die Wahlen der „membres correspondents" gegen Ende des Jahres. Deine beiden Briefe nebst Deinem Briefe sende ich an Berton und schreibe ihm nebst mehreren andren Gliedern der musikalischen Sektion und noch andern das Nötige dazu. Zum Patron nehmen wir deshalb Berton, weil er als der einzige Litterat der musikalischen Sektion das größte Gewicht bei den Wahlen hat.

Außerdem werde ich noch an Kastner[4]) schreiben, einen jungen Straßburger und Schüler Bertons, welcher trefflich deutsch versteht, daß er sich vor Abgabe Deines Werkes an die Akademie dasselbe von Berton geben läßt, um in der „Gazette musicale de Paris" darüber einen Bericht zu erstatten, den ich dann den 6 Mitgliedern der musikalischen Sektion mitteilen werde. Weit besser, zweckmäßiger

---

[1]) Friedrich Schneider, der Komponist des berühmten „Weltgerichts" (1786 bis 1853).

[2]) Geschah auch wirklich.

[3]) Henri Montan Berton, 1767—1844, Komponist u. a. von 48 Opern.

[4]) Joh. Georg Kastner (1810—1867), der sehr verdiente Theoretiker und Komponist, dessen Biographie (in drei Bänden) Hermann Ludwig (v. Jan) geschrieben hat.

und kürzer wäre es eher, Du schicktest mir diejenige der Recensionen, die über Dein Werk erschienen sind, welche Du als die gründlichste, erschöpfendste und die genügendste betrachtest (es sei nun gedruckt oder handschriftlich), und ich würde dafür sorgen, daß sie etwas arrangiert und übersetzt in der „Gazette musicale de Paris" alsobald erschiene.

Für heute, lieber Bruder, habe ich meiner Schreibefaulheit schon das Mögliche zugemutet. Ich verschiebe es auf morgen, Dir in einem zweiten Brief von den andern Gegenständen zu sprechen, die ich Dir noch mitteilen wollte, wie auch über den Inhalt Deines lieben Briefes. Vorläufig sende ich Dir, wie Du es verlangst, das Schreiben der Dlle H.[1]) zurück. Grüße Deine treue mir stets werte Gustel.

Dein ewig treuer
Meyerbeer

XIII.

Baden, d. 20. Oktober 37.

Lieber Bruder!

Seit meinem letzten Brief an Dich war ich recht ernstlich unwohl und mußte sogar das Bette zwei Tage hüten: daher die Verzögerung der Fortsetzung meines Briefes; dieses Mal ist meine Schreibfaulheit unschuldig daran.

Tief hat es mich betrübt, Dich bei unserm Wiedersehen nicht nur in der Tat, sondern auch im Sinne abgewendet und entfremdet von allem musikalischen Wirken und Schaffen zu finden. Wie! Du, der die lichtvollste geistreichste „Theorie" der neuern Zeit aufgestellt hat, der in unzähligen einzelnen Aufsätzen alle Felder des musikalischen Wissens behandelt hat, dessen „Requiem" und „Lieder" den hohen Beruf als Komponist beurkundet haben, du verstummst in Deinen besten Mannesjahren und läßt den Ehrenplatz, den Dein Geist, Deine Werke Dir angewiesen, en quenouille fallen? Müßtest Du nicht der Gesetzgeber, die oberste Behörde der musikalischen Kritik in Deutschland sein? Die einzige musikalische Wirksamkeit, der Du Dich noch ergibst, die „Caecilie"[2]), verliert durch die Ungeschicklichkeit der Publikation Deines Verlegers[3]) alle Importanz. In so weiten Intervallen, und besonders in unbestimmten Zeiträumen kann heute zu Tage keine Zeitschrift mehr einen großen Leserkreis gewinnen, besonders eine musikalische, die sich doch ihrem Publikum nach immer mehr zu den belletristischen wie zu den rein gelehrten Zeitschriften zu zählen hat. Gib die Hälfte weniger Material, aber gib alle 14 Tage eine Nummer, und Du wirst sehen, ob ich recht habe.

Und Deine herrlichen einzelnen Aufsätze, die Du seit 30 Jahren in die verschiedenen musikalischen Zeitschriften Deutschlands verstreut hast, warum läßt Du sie der Vergessenheit überantworten? Ja wohl der Vergessenheit! Denn wer liest ein Journal anders als im Moment seines Erscheinens, und wer liest es mehr als einmal? Warum verschmähst Du zu tun, was die größten Schriftsteller doch in ähnlichen Fällen taten. Warum sammelst Du nicht diese einzelne[n] Aufsätze, revidierst

[1]) Nicht im Weberschen Nachlaß enthalten.

[2]) Die „Caecilie, Zeitschrift für die musikalische Welt" hatte G. Weber 1824 begründet; nach seinem Tode gab sie S. Dehn bis 1848 heraus.

[3]) B. Schott's Söhne, Mainz.

und koordiniarst sie und gibst sie unter dem Titel „G. Webers vermischte musikalische Schriften" (oder unter sonst einem andern Titel) heraus?[1]) Alle kritische[n] Organe der Musik würden natürlich diese Erscheinung besprechen, das Publikum von heute das für ihn [!] naue Werk lesen, und endlich wird als Werk in der musikalischen Litteratur einen ehrenvollen und bleibenden Platz einnehmen, was, in den Zeitschriften verspilttert, vergessen worden wäre.

Und warum hast Du keinen musikalischen Wirkungskreis in Darmstadt? Warum bist Du nicht Intendant der Oper? Hat man Dir es etwa nicht angeboten? Das sollte mich nicht wundern, falls Du selbst keinen Schritt dazu getan hast. Du bist in Darmstadt die einzige musikalische Superiorität. Superioritäten genieren und demütigen, und man dankt Gott, wenn sie das Maul halten. Allein liebt man auch Superioritäten nicht, so fürchtet man doch ihren Geist, ihr Wort, ihre Feder; und fordert die Superiorität vollends nur, was ihr gebührt, so schlägt es ihr selten fehl. Wolle Intendant sein, lieber Bruder; schene Dich nicht, es am gehörigen Ort zu sagen, und Du wirst es gewiß sein. Sollte die Prinzeß Wittgenstein (die einzige Person Eures Hofes, welche mir bekannt ist) noch in Paris sein, wenn ich dorthin komme, so werde ich ihr über diesen Gegenstand alles das sagen, was Du nicht sagen zu wollen scheinst.

Und endlich warum läßt Du Dein herrliches Kompositionstalent so gänzlich brachliegen? Etwa weil Du drückende Berufsgeschäfte hast? Das ist kein hinreichendar Grund. In unserm Deutschland, wo nie von oben etwas direkt für die Existenz des geistig Producierenden getan wird, sind von jeher die Majorität der Gelehrten, Schriftsteller und Künstler genötiget gewesen, Ämter zu bekleiden, um existieren zu können, und haben doch dabei (wenn sie anders Genie hatten) Meisterwerke geliefert. Freilich ist die Öffentlichkeit häufig ein Dornenfeld für den, welcher sich darauf zu tummeln genötigt ist; namentlich in unsrer so zerrissenen, konvulsivisch bewegten Zeit, wo die einfachsten Wahrheiten nicht mehr unbestritten bleiben, wo die Kritik sich so häufig in den Händen unberufener Laien befindet, oft auch nur als Vehikel persönlicher Freundschaft oder Feindschaft dient, um durch die Beurteilung des Werkes dessen Verfasser zu deifizieren oder zu vernichten. Allein wenn man sonst nur in seinem Innern die feste Überzeugung hat, das Rechte gewollt und erkannt zu haben, verwunden auch die schärfsten, gehässigsten Angriffe nicht so arg, als man glauben sollte.

Ich komme nun zur Beantwortung Deines Briefes. Den herzlichsten Dank, lieber Bruder, für Deinen freundlichen Avis über den Dir zugesandten Aufsatz[2]) gegen „die Hugenotten" und die liebevolle Art, mit der Du es meinem Ermessen anheimstellst, ob der Aufsatz in der „Caecilia" erscheinen soll oder nicht. Mir scheint, Dein Scharfsinn hat auch hier gleich das Zweckmäßigste erkannt, und ich bin ganz Deiner Meinung, daß der Aufsatz weniger Schaden in der „Caecilia" wie anderswo tun wird, weil, wie Du bemerkst, durch Randglossen und Noten dem Gifte gleich das Gegengift beigesellt werden kann. (Ich halte Noten für besser als einen förmlichen, aber nachträglichen Aufsatz.) Du frägst mich, wer aber diese Noten schreiben soll, da

[1]) Geschah nicht.

[2]) Dieser Aufsatz von Heinrich Paris (offenbar einem Pseudonym) erschien unter dem Titel „Einige deutsche Gedanken bei Gelegenheit einer französischen Oper. Von einem Laien" im 20. Bande der „Caecilia" (Heft 79) S. 1—51. In den beigefügten Anmerkungen der Redaktion (d. i. Gottfr. Weber) ist dieser Brief Meyerbeers zum Teil wörtlich benutzt.

Dir das Werk unbekannt ist? Darauf, lieber Bruder, weiß ich nichts zu antworten, allein auf keinen Fall ich selbst, wie Du es vorschlägst. Ich habe es mir seit Jahren zum unverbrüchlichen Gesetze gemacht, nie persönlich auf Angriffe gegen meine Arbeiten zu antworten und persönliche Polemik unter keiner Bedingung weder zu veranlassen noch zu erwidern. Allein da, wie Du schreibst, der Aufsatz fast gänzlich gegen das Stück gerichtet ist und der Musik kaum erwähnt, so kann ich Dir die Kenntnis des Stückes verschaffen, denn ich habe hier ein Exemplar desselben, welches ich Dir heute noch sende. Ob Dir „die Hugenotten" als Drama gefallen werden, ob Dir der Stoff glücklich oder unpassend für ein Opernsujet erscheinen wird, das weiß ich nicht; allein das hoffe ich, Du wirst die Behandlung nicht unsittlich, nicht scandaleuse finden (wie der Verfasser jenes Aufsatzes). Es ist freilich ein furchtbares historisches Faktum, allein doch so allgemein bekannt, selbst so oft dramatisch bearbeitet, daß von größerer Veröffentlichung durch eine Opernbearbeitung keine Rede sein kann. Mich dünkt, die protestantische Religion wird durch das ganze Stück in das edelste, würdigste Licht gesetzt. Für die Katholiken ist in dem Stücke, wie es auch geschichtlich war, die ganze St. Barthelemy[1]) nur ein politisches Faktum. Ob es aber überhaupt ein noch nicht dagewesener Skandal sei, religiöse Streitigkeiten auf die Bühne zu bringen und sogar einen wirklichen Choral in der Oper anzubringen, die Frage, dünkt mich, ist schon vor 25 Jahre[n] beantwortet worden; denn so lange bereits ist es her, daß in dem lutherischen Berlin „Die Weihe der Kraft" von Werner[2]) gegeben ward, wo Luther selbst der Held des Stückes war, u. seine religiöse[n] Streitigkeiten mit Papst und Kaiser den Stoff des Dramas bilden und wo auch mehrere seiner Choräle in dem Stücke gesungen werden. Alles dieses erregte damals keinen Skandal, ward im Gegenteil vom Publikum unzählige Male mit Rührung und Erhebung angesehen. Freilich wenn der Choral zur Opernarie gemacht würde (wie der Verfasser des Aufsatzes sagt), so wäre das wirklich ein Skandal. Allein wenn grade im Gegenteil dieser Choral als Gegensatz der weltlichen Musik stets streng und kirchlich behandelt ist, wenn er als Anklang aus einer bessern Welt, als Symbol des Glaubens u. Hoffens immer nur als Anrufung bei drohender Gefahr oder in den Momenten der höchsten Erhebung ertönt und sich in einzelnen Anklängen zwar durch das ganze Stück zieht, aber immer nur in dem Munde derjenigen Person (der Diener Marcel), welche als Repräsentant eines einfachen, aber unerschütterlichen frommen Glaubens, ja als Märtyrer gezeichnet ist, so ist, dünkt mich, eine solche Behandlung eher Heiligung als Entweihung eines Kirchengesanges zu nennen. Ob es mir gelungen, diese Intention wirklich ins Leben zu rufen, das kannst Du freilich nicht wissen, lieber Bruder, da Du die Oper nicht kennst. Ich hatte eigentlich bei meinem vorletzten Besuche eine Partitur der „Hugenotten" für Dich mitgebracht, allein Du sprachst mir mit so vieler Apathie damals von Musik, daß ich nicht wagte, Dir meine Intention mitzuteilen. Wisse aber, daß das Packet noch immer mit der Aufschrift „an Gottfried Weber" in meinem Zimmer liegt, u. langweilt es Dich nicht, 5 Akte Musik von mir zu durchlesen, so schreibe ein Wort, u. die Partitur wandert zu Dir.

Und nun lieber Bruder, denke ich genug geschwatzt zu haben. Was ich über

---

[1]) Die Bartholomäusnacht (23/24. August 1572).

[2]) Sonst bekannt u. d. T.: „Martin Luther"; diesem Stücke stellte Zacharias Werner (1768—1823), nachdem er 1811 katholisch geworden war, die „Weihe der Unkraft" gleichsam als poetische Buße für seinen „Luther" entgegen.

Dich auf dem Herzen hatte, habe ich mit der Freimütigkeit, aber auch der Liebe eines 25jährigen Freundes ausgesprochen. Mögen diese Zeilen unsre so lange geschlummerte[n] freundliche[n] Mitteilungen und Verbindung wieder aufs neue ins Leben rufen. Jugendfreundschaften sollte man nie fahren lassen, bis sie der Tod trennt.

Lebe wohl, grüße Deine vortreffliche Frau und glaube, daß ich noch heute wie vor 25 Jahren Dir treu und herzlich ergeben bin.

Meyerbeer

XIV.

Baden, den 12. X. [= December] 37.

Lieber Bruder!

Über mich als präcisen Correspondenten waltet ein finstres Fatum, und wenn ich endlich von einem so heftigen Reizmittel galvanisiert werde, wie das mit meinem liebsten, teuersten Jugendfreunde, mit Dir, das alte herzliche Liebesband wieder anzuknüpfen, wirft sich der liebe Gott selbst dazwischen. Ich war nicht abwesend, wie Du zu glauben scheinst, auch nicht schreibefaul, wie du ebenfalls glauben dürftest, aber eine doppelte Kalamität ist über mich eingebrochen. Meine liebe Frau ward ernstheft krank, und zum ersten Mal seit unsrer Verheiratung war meine Schwiegermutter, welche bisher nie meine Frau verlassen hatte, wegen Familienverhältnisse nach Berlin gereiset. Da war ich ungeschickter Peter mit meiner Totenangst um die schwerkranke Frau zum ersten Mal ihr und meiner Kinder alleiniger Schutz und Krankenwärter. War es moralische Wirkung, war es physische Erkältung, kurz meine Frau war kaum in der Genesung, da ward ich von einer Augenentzündung, aber so ernsthafter Art (mit sehr starkem Fieber) befallen, daß mein Arzt die allerlebhaftesten Besorgnisse für die Erhaltung meines Augenlichts hatte. Viele Wochen mußte ich im stockdunkeln Zimmer zubringen. Dem Himmel sei es Dank, das ist nun auch überstanden: meine Frau sowohl als ich dürfen uns den Gesunden wieder zuzählen. Doch kannst Du Dir denken, daß meinen Augen eine große Schwäche übrig blieb, und seit wenig Tagen erst ist mir förmlich das Schreiben erlaubt. Verzeihe mir daher, wenn ich heute Deinen lieben Brief nur kurz beantworte. Der Hauptzweck des meinigen ist hauptsächlich Dir die traurige Ursache meines Stillschweigens mitzuteilen.

Binnen sehr wenig Tage gehe ich nach Paris ab, wo ich eigentlich schon seit einem Monat hätte sein müssen, wäre ich nicht krank gewesen. Ich werde nun selbst Deine beiden Briefe an die Akademie und an Berton übergeben, die ganz zweckmäßig sind. Du schreibst, daß außer dem Exemplar Deines Werkes für die Akademie, welches ich von Darmstadt mitgenommen habe, Du ein anderes unter meiner Adresse nach Paris geschickt hast, welches für Berton bestimmt sei, u. ein drittes, das Du mir zudenkst (womit Du mir eine große Freude machst). Sei doch so gut und schreibe mir gleich, wenn u. mit welcher Gelegenheit Du sie nach Paris gesendet hast u. wie die Adresse lautete, damit ich sie gleich bei meiner Ankunft in Paris holen kann. [ohne Unterschrift; ob vollständig?]





ANTON WEIDINGER

BIOGRAPHISCHE SKIZZE

von Richard Heuberger-Wien

Der moderne Komponist, der sich in der Anwendung möglichst vieler, überaus vollkommener Orchesterinstrumente nicht genug tun kann, gedenkt wohl selten der Zeiten, da den großen Meistern früherer Epochen nur kleine Kapellen mit ziemlich primitiven Instrumenten zur Verfügung stsnden, wo der Komponist nicht durchweg ungehemmt seiner Phantasie folgen konnte, sondern mit der verhältnismäßig bescheidenen Technik der Streicher, mit den zahlreichen Tonlücken der Hörner, Trompeten und Posaunen und manchen technischen Beschränkungen rechnen mußte.

Die immer farbenreicher werdende Musik verlangte endlich Abhilfe dieses Zustandes. Findige Künstler, Musiker und Mechaniker, begannen den Mängeln der Tonwerkzeuge zu Leihe zu gehen, und so kam nach und nach jene Vollkommenheit zustande, die die Heutigen mit schier ungestümer Freude ihren Zwecken diensthar mschen.

Unter denjenigen, die in schon recht weit zurückliegender Zeit erfolgreiche Versuche dieser Art machten, ist mit besonderer Ehre ein Österreicher zu nennen, **Anton Weidinger**, der Erfinder oder doch jedenfslls Verbesserer der **Klappentrompete**, der Vorgängerin unserer Ventiltrompete.

Er war 1767 in Wien (Bezirk Landstraße) geboren und widmete sich schon in früher Jugend dem Musikerberufe. Peter **Neuhold**, Königlicher Oberhof- und Feldtrompeter, wurde sein Lehrer. Schon mit 19 Jahren wurde er „freigesprochen", was nschfolgender „**Lehrbrief**" der Trompeter- und Paukerzunft bescheinigt:

Seiner Römisch kaiserlichen, auch zu Hungarn und Böheim königlichen apostolischen Majestät Ober- Hof- und Feldtrompeter, ich Peter Neuhold bekenne hiemit vor allermänniglich in Kraft dieses Lehrbriefes, daß **Anton Weidinger** in der k. k. Haupt und Residenz Stadt Wien gebürtig, mich um Erlehrnung der edlen freyen und ritterlichen Kunst der Hof- und Feldtrompeter geziemend an ersuchet, welch sein bittliches Begehren in Erwegung er von ehrlichen Aeltern gebohren und biezu qualificiret, auch wegen wohlangemessener Aufführung, die er von sich allemal zu Jedermann bester Zufriedenheit hat verspühren lassen, ihm ein solches nicht abschlagen wollen, noch sollen, zumalen, da er nebst diesem durch eigenen Fleiß seine Lehrzeit von selbsten verkürzet, und sich so tüchtig gemacht, daß er nicht nur allein in Feldkriegsdiensten, sondern auch wo immer bei großen Höfen alle Satisfaction leisten kann. Diesem nach, und um so viel mehrer einer allerhöchsten Ver-



ordnnng gemäß gehorsamst nachzuleben, war meine Pflicht, da sich zuerst er äußert in Feldkriegsdienste einzutreten, ihm Anton Weidinger seine weitere Lehrzeit aufzuheben und durch Bezeigniß gegenwärtigen Lehrbriefes von selber die Lossprechung zu ertheilen; dahero zur Bekräftigung dessen hat auf beschenes Ansuchen vor nachstehenden k. k. hh. Hof- und Feldtrompetern auch hh. Pauker, obgedachter Anton Weidinger die Prob seiner Feldstücke abgelegt, und ist von denen selben für tüchtig die Stelle eines Feldtrompeters zu vertreten erkannt worden.

Diesemnach haben sie gegenwärtigen Lehrbrief mit mir eigenhändig unterschrieben und der gewöhnlichen Ordnung nach ihr Petschaft beigedruckt, welches geschehen den 18. Septembris des eintausendsiebenhundertfünfundachtzigsten Jahres.

(Siegel) Peter Neuhold kk. Oberhof und Feldtrompeter als Lehr Prinz
(Siegel) Philipp Richter k. k. Hoftrompeter
(Siegel) Michael Schindlöcker k. k. Hoftrompeter.
(Siegel) Joseph Lohpreiß Ksys. König. Hof Trompeter.
(Siegel) Wentzel Jauel kk. Trompeter der Galizischen adelichen Leibgarde.
(Siegel) Franz Manker k. k. Hof, und Feldheer Pauker

Noch im September 1785 scheint Weidinger beim Fürst Adam Czartorisky'schen Kürassierregiment als Trompeter eingetreten zu sein, denn im Juli 1787 erhält er seinen Abschied nach 22 monatlicher Dienstzeit, was ihm, wie folgt, bescheinigt wird:

Nachdeme Vorzeiger dieses, der Ehr und Mannhafte Anton Weidinger von Wienn aus Nieder-Österreich gebürtig, 21 Jahr alt, catholischer Religion, Ledigen Standes, Musicus Profession, bei den löbl. kaiserl. königl. Fürst Adam Czartoryskischen Cuirassir Regiment durch zwanzig zwei Monate als Feldtrompeter gedienet, und sich währender Dienstzeit dergestalten ehrlich, und getreu verhalten hat, daß man an seinen unsträflichen Betragen ein sattsames Vergnügen geschöpfet, ihn such gerne länger heym Regiment heybehalten hätte, wenn nicht derselbe um sein Glück weiter zu suchen beym löbl. Regiment um seine Entlassung das geziemende Ansuchen gemacht hätte.

So wird ihme Anton Weidinger zum Zeugniß seines Wohlverhaltens, und untadelhafter Aufführung der gegenwärtige Abschied ertheilet, und von Seiten dieses löbl. kaiserl. königl. Fürst Czartoryski'schen Cuirassier Regimentes Jedermann nach Standes Gebühr ersuchet, denselben allen Orten frey und ungehindert passiren zu lassen, auch auf sein bittliches Ansuchen allen geneigten Vorschub zu ertheilen, welches dieses löbl. Regiment hey aller Gelegenheit zu erwiedern bereitwillig seyn wird. Signatum Staabs-Quartier zu Maria Theresiopel den sechs und zwanzigsten July 1787.

Dero Römisch kais. königl.
Apostl. Majestät Obrister
zu Pferdt u. ob stehenden
Löbl.en Regiments Commendant.

(Siegel)

Graf Cebrian
Obrister

Anfang Oktober 1787 trat Weidinger in das Dragonerregiment Erzherzog Joseph, das er — wie ein dem vorhergehenden im übrigen völlig gleichlautendes Dokument, datiert „Keszthelly am 10. April 1792", bestätigt — nach 55 monatlicher Dienstzeit als 25¾ Jahre alter — man möchte lieber sagen „junger" — Mann verließ.

Weidinger scheint des Militärdienstes überdrüssig geworden zu sein

und sich nach einem stabilen Wohnsitz, wohl auch nach höherer künstlerischer Tätigkeit gesehnt zu haben. Eine Anstellung im „kk. Theater" in Wien ließ ihn diese Ziele erreichen.

Aus dieser Zeit, oder einer nicht viel späteren, dürfte wohl auch seine Erfindung stammen, die bis dahin lediglich auf ihre Naturtöne angewiesene Trompete mit Klappen zu versehen und diesem Instrumente dadurch — ohne seiner Eigenart nur das Geringste zu nehmen — zugleich einen vervielfachten Tonreichtum und eine unerhörte Bewegungsfreiheit zu verschaffen. Joseph Haydn, dem Weidinger, wie zu vermuten, sein nunmehr um so vieles vollkommeneres Instrument vorführte, scheint sich für die wichtige Neuerung lebhaft interessiert zu haben, denn er schrieb 1796 in Wien ein schönes „Concerto für Clarino-Solo" mit Orchesterbegleitung (Es-dur, 1. Satz Allegro $^4/_4$, 2. Satz As-dur Andante e cantabile $^6/_8$, 3. Satz Allegro $^2/_4$; Manuskript im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; bisher ungedruckt), das in der Art und Weise der Behandlung des Soloinstrumentes klar und deutlich auf Weidingers Klappentrompete hinweist. Eine mir seinerzeit vom inzwischen verstorbenen Enkel Weidingers, Herrn Ferdinand Weidinger [1]), mitgeteilte Familientradition bestätigt diese Vermutung [2]).

Daß Haydn seine Sympathie für den Erfinder auch in das Privatleben übertrug, beweist der Umstand, daß der berühmte Meister bei der am 6. Februar 1797 in Wien stattgehabten Vermählung Weidingers mit Susanna Zeissin, Tochter des Trompeters Franz Zeiss und dessen Ehefrau Eva geb. Schmidin, als Trauzeuge erschien.

Weidinger mag nun, vielleicht veranlaßt durch die Anforderungen seines neuen Hausstandes, getrachtet haben, seiner Erfindung allgemeinere Geltung zu verschaffen. In Wien trat er mehrere Male als Konzertspieler auf; so in einer „großen musikalischen Akademie" der „Tonkünstler-Gesellschaft" (später führte diese, heutzutage noch, wenn auch lediglich als Pensionsinstitut blühende Gesellschaft den Namen „Haydn") am 22. Dezember 1798, wo er in einem „neuen großen Conzerte von der Erfindung des Herrn Kozeluch, k. k. Kompositor's und Kammerkapellmeister's", das dieser für Klavier, Mandoline, Trompete und Kontrabaß geschrieben hatte, die „organisirte Trompete" blies.

Bald regte sich in Weidinger der Gedanke, das „Ausland" für seine Sache zu gewinnen. Er rüstete sich zu einer für damalige Verhältnisse großen Reise. Bereits im November 1802 brachte die „Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung" (Band V, S. 158) folgende Notiz: „Öffentlichen Nachrichten zufolge hat der kaiserl. Hoftrompeter, Herr Weidenmeyer [der

[1]) 1849—1898. [2]) S. v. Neukomm schrieb in seinem Requiem auf den Tod Ludwig XVI. eine für Weidinger und seine Klappentrompete berechnete Partie.

Name ist verunstaltet] eine Trompete mit Klappen erfunden, auf welcher man durch zwey Oktaven alle halbe Töne ganz rein und sicher angehen kann. Man siehet ohne unser Erinnern, wie Vieles durch diese Erfindung gewonnen ist, wenn es sich damit wirklich so verhält und zugleich das Instrument nicht am Wesentlichen seines Tones verliert. Wir wünschen durch diese vorläufige Nachricht diejenigen, welche über die Sache urtheilen können und Gelegenheit dazu haben, aufmerksam zu machen."

1803 trat Weidinger seine große Konzertreise nach Deutschland, Frankreich und England an. Die „Leipziger Musikalische Zeitung" vom 5. Januar 1803 schreibt über sein Auftreten in „Klein-Paris": „Der kk. Hoftrompeter Herr Weidinger aus Wien gab uns Gelegenheit, seine bedeutende Erfindung zur Vervollkommnung der Trompete ... selbst zu beurtheilen und zugleich sein meisterhaftes Spiel zu bewundern. Daß Herr Weidinger alle halben Töne, die im Umfange des Instrumentes liegen, beherrscht, und zwar so, daß er Läufe durch dieselben macht, ist vollkommen gegründet, auch die von uns bey Gelegenheit der ersten Nachricht über diese Erfindung geäußerte Besorgniß, es möchte dies Instrument dadurch vielleicht an seinem pompösen Charakter verlohren haben, durch seine öffentlich gegebenen Proben vollkommen widerlegt. Das Instrument hat noch seinen vollen, durchdringenden Ton, aber zugleich einen so sanften und zarten, daß man ihn auf einer Clarinette nicht welcher anzugeben im Stande ist. Daß Herr Weidinger außer einem Conzert und mehreren anderen konzertirenden Stücken ein in C recht brav geschriebenes Trio für Pianoforte, Violine und Trompete von Hummel[1]) in Wien vollkommen glücklich und seine Solostellen ebenso zart als jene beyden Instrumente ausführte. Das crescendo und decrescendo, die klare, bis in das Mark eindringende Höhe, besonders wo Herr Weidinger sich mehr innerhalb der, dem Instrumente natürlichen Tonart hielt, sind ganz unvergleichlich, und im wörtlichen Sinne unerhört. Wie vieles davon der neuen Erfindung und wie vieles dem geschickten Virtuosen gebühre, können wir nicht entscheiden, da er die nähere Kenntniß seines Instrumentes jetzt noch für sich behält. [Nach einem Londoner Berichte ließ W. seine Trompete von niemand genau besehen.] Auf jeden Fall verdient Herr Weidinger vielen Beifall und seine Erfindung alle Aufmerksamkeit."

Wie aus diesem Berichte zu entnehmen ist, machte Weidinger seine

[1]) Unter den gedruckten Werken Hummels befindet sich kein Trio für Pianoforte, Violine und Trompete. Möglicherweise ist das von Weidinger produzierte Stück, das wahrscheinlich eigens für ihn geschrieben wurde, nicht zur Ausgabe gelangt. Ein Septett militair in C-dur von Hummel enthält einen Trompetenpart, dessen Satzweise dem berühmten Berliner Trompeter Kosleck die Meinung aufdrängte, die Partie sei für Klappentrompete, also wohl für Weidingers Instrument oder gar für ihn selbst, geschrieben worden.

Erfindung vorerst der Allgemeinheit nicht zugänglich, scheint sich aber später dazu herbeigelassen zu haben. Eine „Instruction" vom 31. März 1807 trägt ihm auf, „in seinen freyen Stunden die Bildung eines oder mehrerer von ihm zu wählenden Schülern gegen eine ‚verhältnißmäßige Remuneration' zu übernehmen." (Es dürfte sich da wohl um den Unterricht im Spiele der Klappentrompete gehandelt haben.) Am selben Tage wird ihm (der in dem Aktenstücke „Mitglied des kk. Hoftheaterorchesters" genannt wird) „eine Gehaltszulage von 150 fl., folglich ein Gehalt von vierhundertfünfzig Gulden" bewilligt.

Ein „Zeignuß" vom 4. November 1813 bestätigt, daß Anton Weidinger als kk. Hoftrompeter „bey dem kk. Obersthofstallmeisterstabe angestellt sey".

Um diese Zeit scheint Weindinger seine anfänglich nur für die Trompete ersonnene Erfindung auch auf das Waldhorn übertragen zu haben. Am 28. Dezember 1813 ließ sich Weidingers zwölfjähriger Sohn Joseph, der schon 1810 als Trompeter aufgetreten war, in Wien im kleinen Redoutensaale auf dem „von seinem Vater erfundenen Klappen-Waldhorn hören". Am 4. Juni 1817 konzertieren Vater und Sohn wieder im kleinen Redoutensaale, wobei der Vater die Klappentrompete, der Sohn das Klappenhorn blies. Leider scheint sich das Publikum sehr wenig für die, für die Instrumentalmusik so hochwichtige Sache interessiert zu haben. Der Bericht über das letztangeführte Konzert meldet von „in großen Entfernungen ausgesäeten Zuhörern".

Noch in vorgeschrittenem Alter produzierte sich der talentierte und fleißige Künstler öffentlich; so u. a. bei einem am 10. Mai 1829 im kleinen Redoutensaale in Wien stattgehabten Konzerte. Bei dieser Gelegenheit scheint er eine neue Konstruktions-Version seiner Erfindung vorgeführt zu haben, denn ein Referat über die Produktion meldet von „der neuen, von ihm verbesserten Klappentrompete".

Mit Intimat des k. k. Obersthofmeisteramtes vom 27. Juli 1850 wurde Weidinger, „k. k. Oberhoftrompeter", pensioniert und erhielt „in Anbetracht seiner langen Dienstzeit" [1]) 650 fl. C. M. Pension. Nur zwei Jahre genoß Weidinger seinen Ruhegehalt. Er starb am 20. September 1852 „am Strozzengrund No. 57" (jetzt VIII. Strozzigasse No. 42) im 86. Lebensjahre an Altersschwäche.

[1]) Die Einsicht in alle in diesem Aufsatze benutzten Dokumente verdanke ich der Freundlichkeit der Witwe des Enkels A. Weidingers, des Herrn Hofmusikers Ferdinand Weidinger. Sein Vater, der Sohn des Erfinders der Klappentrompete, Ferdinand Weidinger, war ebenfalls Musiker, und zwar auch Mitglied des Wiener Hofopernorchesters. Manche Daten steuerte der Wiener Hofkapellsänger Herr Ferdinand Graf bei, wofür ich ihm meinen besonderen Dank sage.



DAS 9. SCHWEIZERISCHE TONKÜNSTLERFEST

von Rudolf Kastner-Königsberg i. Pr.

Kaum waren drei Wochen seit den „klassischen" Tagen des ersten Ostpreußischen Musikfestes vergangen, da hub unten in München die große Tagung der lebenden deutschen Musikanten an. Vorher aber führte mich, den Extremlustigen, ein Zug durch laue sommernächtliche Luft nach dem lieblich-pittoresk von der Limmat durchschlängelten Baden im Aargauischen. Dort, zwanzig Minuten Bahnfahrt von dem musikhistorisch wegen Wagner und Goetz uns so werten Zürich entfernt, hielten die schweizerischen Tonkünstler ihre neunte Tagung ab. Seit 1900 also, dem Gründungsjahr des schweizerischen Vereins, trat man hier in stolzer Abgeschlossenheit von den deutschen Versammlungen alljährlich zu mehrtägigen Festen zusammen. Ist dabei eine nationale schweizerische Tonkunst zutage gefördert worden? Man kann die Frage jetzt wohl mit aller Gewissenhaftigkeit verneinen. Wir alle wissen, daß Hans Huber, Hegar, der sympathische, frühverstorbene Gustav Weber, der junge Volkmar Andreae, um die wichtigsten deutschen Namen der musikalischen Schweiz zu nennen, eine geläuterte Kultur in ihren Werken zeigen, daß sie bedeutende Werte geprägt haben (man denke nur an Hubers Böcklinsymphonie, seine zahlreiche Kammermusik, an Hegars Chöre, die symphonische Dichtung „Schwermut-Entrückung-Vision" Andreaes), wir schätzen Dalcroze, den einzigen bedeutenden französischen Schweizer, als einen der geistvollsten modernen Musiker, der erst neulich als Schöpfer der rhythmisch-gymnastischen Methode der musikalischen Volkspädagogik so ungemein wichtige Anregungen gegeben. Doch wie er sich als Tonsetzer von Bruckner weg den französischen Impressionisten von Debussy bis Ropartz und d'Indy zugewandt, spezifisch Schweizerisches in höheren Kunstwerten überhaupt nicht, im Volkstümlichen allenfalls mit den „Rondes enfantines" und ihren vaudoisischen Einflüssen geprägt hat, so fußen die genannten (wie die zahllosen kleineren ungenannten) deutschen Schweizer durchaus auf dem Wurzelreich der bodenständigen rein-deutschen Musik, sei's in der Richtung Brahms oder Wagner-Strauß, Wolf-Reger.

Haben wir uns dies einmal zur Richtschnur für eine objektive Wertung der Dinge vorgezeichnet, so bleibt immerhin noch Grund genug, sich über die Rührigkeit zu freuen, mit der die schweizerische Jungmannschaft (die zum Teil bei Wüllner dem Älteren in Köln, in Leipzig, Dresden oder München, wenn nicht zu Hause bei Meister Huber, Dalcroze, Kempter, Hegar geschult ist) an ihrer Kunstfertigkeit im Tonsatz arbeitet, ohne es allerdings dabei wieder zu dem ersehnten nationalen „Etwas" zu bringen, bei dessen etwaiger Wahrnehmung man vielleicht einmal von einer schweizerischen Tonkunst ebenso wird sprechen können, wie von der deutschen. Die Schweizer mögen sich aber hierin mit den Engländern und anderen Kulturvölkern trösten . . . .

Daß Friedrich Klose,[1]) der von Bruckner und Wagner inspirierte Musiker aus dem Schwabenland, der feinsinnige Tonspinner des Märleins „vom Fischer un syner Fru Ilsebill", wie auch Marteau noch immer auf diesen Tagungen als Schweizer erscheinen, daß in neuerer Zeit der Ungar Emanuel Móor, der Wiener Fritz Karmin die gleiche Ehrung erfahren und auch Hermann Goetz, der in Königsberg geborene, in Berlin von Bülow erzogene Schöpfer der „Widerspenstigen" in den Kreis aufgenommen wird — wohl da er das letzte Jahrzehnt seines Lebens in der Schweiz gewirkt, und am Hottinger Hügel sein frühes Grab gefunden — das alles ehrt die Gastfreundschaft des herrlichen Landes, ändert aber nichts an den festgesetzten Tatsachen.

Die diesjährige Tagung ergab seitens der jüngeren Musiker kein sonderlich gutes Resultat. Aus der langen Reihe der Strebsamen nennen wir Fritz Brun mit einer von ernsten Gedanken, edler Form und schönem Pathos durchsetzten Sonate für Geige und Klavier, desgleichen einer famos thematisch exponierten und im Satz durchgearbeiteten Symphonie, beides aber zu sehr ausgedehnt, den bukol draufgängerischen Regerschüler Othmar Schoeck, der eine humorvoll rhythmisierte und instrumentierte Streicherserenade (als op. 1) und mehrere melodisch frisch empfundene, in brillante Deklamation und Gesamtstimmung gefaßte Lieder als verheißungsvollste Talentproben aufführte, während Gustav Niedermann, Ernst Isler, José Berr (auch dieser kein Schwyzer, sondern waschechtes Münchner Kindl), besonders aber der jugendlich-heißspornige Ernst Frey — ein hervorragendes Klaviertalent — in ihren Liedern, Chören und Sonaten großes Satzgeschick, manchmal auch, wie Isler z. B., tiefpoetisches Empfinden, aber auch nicht ein Quentchen Persönlichkeit, Eigenart verraten. Zwischen diesen „Jungen" und den „Alten" steht als speziell zu Bewertender der Basler Walter Courvoisier. Er ist von Thuille mit besonderer Fürsorge gefördert, in Münchens Musikkultur großgezogen und sucht sich mit Glück in seiner Lyrik — von der hier glänzend feurige Proben auf Texte von Lenau, Storm, Cornelius, Wilh. Hertz vertreten waren — einen eignen Weg aus Wolfischer Diktion und Schillingsscher Harmonik. Beide Elemente beherrscht er meisterlich, und trifft damit immer den innersten Nerv der Dichtung; sein Klaviersatz ist von edlem Geblüt, schwungvoll und stimmungsvertiefend. Von Georg Häser, dem wir eine sinnige lyrische Oper auf Gottfried Kellers Neugestaltung der Schweizersage von „Hadlaub" verdanken, ward in Baden eine komplette siebensätzige Kanon-Suite (die progressiv alle Intervalle führt) so schlecht mit dem vorhandenen dürftigen Orchestermaterial verspielt, daß man ihren mehr als theoretischen Wert nicht erkennen konnte. Chöre von Munzinger-Bern und Jacques Ehrhart, wie eine à cappella-Kleinigkeit von Karmin bezeugten neuerlich den guten Geschmack dieser Tonsetzer, ebenso eine Violinsonate von Albert Meyer-St. Gallen, deren Gedankenborn freilich wieder unpersönlich genug ist. Aber was für ein Pracht-„Kerl" in goethischem Sinne ist doch Hans Huber! Seine dritte Sonate („lyrica"; die beiden früheren heißen „appassionata" und „graziosa") zeigt den geborenen Vollblutmusiker, dem sparte, beredt-prägnante Tonbilder nur so aus der Feder fließen; alle weisen sie meisterhaften Formenguß, Warmherzigkeit der Empfindung auf. Ganz wundersame klangpoetische Dinge sind Huber diesmal in einigen lichtvoll gesetzten Frauenchören geraten, die er von Klavier und abwechselnd von Bratsche, Flöte oder Horn zu ihrer bald archaiatischen, bald

[1]) Das vielgerühmte Chorwerk Kloses „Vidi aquam", wie Orchester-Improvisationen von Móor, dann das „Paradis perdu" von Lauber müssen hier leider unberührt bleiben; ihre Aufführung in Zürich fiel mit dem Beginn der Münchener Tagung zusammen. D. Verf.

böcklinisch-phantasievoll modern geführten Harmoniewelt klangherrlich umspielen läßt; kein guter Frauenchor soll sich diese erlesenen Dinge entgehen lassen! Erwähne ich noch den ungemein begabten Al. Dénéréaz-Lausanne mit einem aus Beethovens letzten Gedankenkreisen zum Epos des Brucknerquintetts führenden Streichquartett von edler Themensprache und herbem Ernst, Laubers brillante Phantasie für zwei Klaviere auf das Carillonthema von Rousseau (!!) einer Genfer Kirche, dann Móors kontrapunktisch hervorragendes Klavierprélude, so ist wohl alles Wesentliche von der Badener Tagung genannt. Musikdirektor Vogler-Baden hat sich um die Leitung mancher dieser Werke, zum Schluß mit dem prachtvollen 137. Psalm von Goetz redlich bemüht: doch weder der Chor, noch das Orchester wollte recht parieren. Maria Philippi und Paul Boepple-Basel, Ellen Saatweber-Schlieper, eine hochgediegene Pianistin, das talentierte aber tonlich allzu robuste Frl. de Gerzabek, das famose Lausanner Streichquartett (mit Birnbaum, dem neuen Dirigenten der Berliner Komischen Oper, als Primarius), die Genfer Pianistin Mlle. Panthès, das prächtige Basler Vokalquartett sekundierten den selbst dirigierenden und klavierspielenden Tonsetzern tapfer. Willy Rehberg, der Meister, muß da besonders genannt sein und einer, den ich mir bis zuletzt sparte: Henri Marteau!

Nach dem Fiasko in München fühle ich mich doppelt verpflichtet, hier Kunde zu geben von einer in Form und harmonischer Gliederung gleich maßvoll abgewogenen, klanglich und instruktiv ebenso schönen wie geistvoll anregenden Chiaconna, die Marteau vor vier Jahren für die Bratschenklasse des Pariser Conservatoire geschrieben und die ein gesundes, dabei edelblütiges Stück Musik darstellt. Der geniale Geiger spielte es selbst und empfing hernach endlose Ovationen. In ihnen klang ein bewegter und bewegender Abschied mit, den die Schweizer von Marteau nahmen. Hat er doch in dem Jahrzehnt seines Genfer Wohnsitzes dem Schweizer Musikleben zahlreiche unvergeßliche Dienste geleistet, es mit seiner in Deutschland nicht minder bekannten Weitherzigkeit gefördert.





BÜCHER

185. **Theodor Lipps**: Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst. 2. Teil: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst[1]. Verlag: Leopold Voß, Hamburg und Leipzig, 1906.

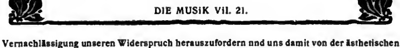
Obgleich sich der vorliegende Band noch nicht mit der Musik und auch nicht mit der ihr verwandten Poesie beschäftigt, ist es doch dringend geboten, auch in diesen Blättern auf ihn hinzuweisen, da in seinem ersten Teil die ästhetische Betrachtung als solche behandelt wird. Der zweite Teil ist den bildenden Künsten gewidmet. Auch er enthält viel Allgemeines von größtem Werte; aber seine Besprechung ist hier nicht angängig. Der Kernpunkt oder, wenn man will, der Zweck der ästhetischen Betrachtung ist die ästhetische Einfühlung. Mit diesem Ausdruck bezeichnet Lipps, wie schon in dem Referat über den ersten Band hervorgehoben wurde, die Tatsache, daß wir unsere, durch das betrachtete Objekt bewirkte innere Tätigkeit, unser inneres Erleben in dieses Objekt hineinlegen, so daß es uns nun als seine Tätigkeit, sein Erleben entgegentritt. Der zweite Band beginnt nun mit der Unterscheidung der ästhetischen Einfühlung von dem bloßen Aufnehmen und Anerkennen eines Sachverhaltes. Wenn ich einen Satz aussprechen höre und die in ihm enthaltene Aussage als zutreffend anerkenne, so habe ich mich zwar in gewissem Sinne in den Satz eingefühlt; aber mein inneres Erleben war doch nicht derartig, daß es mir aus dem Satze objektiviert hätte entgegentreten können. Vielmehr ist das Zustandekommen der ästhetischen Einfühlung an zwei Bedingungen geknüpft: **erstens** darf die Tätigkeit, die wir vollziehen sollen, nicht durch entgegengesetzte Tendenzen gestört werden, d. h. der Gehalt, das Leben, das uns aus dem Objekt entgegentritt, muß uns unbestritten gegeben sein. Wir dürfen nicht innerlich fragen, ob es wirklich existiert und ob es so beschaffen ist, wie es uns entgegentritt. Wenn es mir scheint, als spiegele sich in dem Gesichte eines Menschen ehrliche Freude, wenn ich aber trotzdem zweifle, ob er sich nicht vielleicht doch in einer andern Stimmung befindet, so kann ich die Freude nicht ungestört in mir erleben, mich also auch nicht völlig in den anderen Menschen versetzen. **Zweitens** muß die Betrachtung ausschließlich auf das Objekt selbst gerichtet sein; denn nur dann kann es seinen vollen Gehalt offenbaren. Glaube ich, in den Gesichtszügen eines Menschen Trauer zu finden, und nehme ich daraufhin an, daß er tatsächlich traurig ist, so habe ich mich allerdings in ihn eingefühlt. Aber indem ich die Frage nach der Wirklichkeit seiner Trauer stellte, bin ich über die Betrachtung des Objektes selbst hinausgegangen; denn ob irgend etwas wirklich ist oder nicht, ändert nichts an seinem Wesen. Die eben geschilderte Einfühlung nennt Lipps praktische Einfühlung. Der ästhetischen Einfühlung aber und somit der ästhetischen Betrachtung ist wesentlich, daß die Frage nach der Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit überhaupt nicht auftaucht, und zwar gilt dies sowohl hinsichtlich des Stoffes, also beispielsweise des Marmors einer Statue, als auch hinsichtlich des Inhaltes, also dessen,

---

[1] Der 1. Band „Grundlegung der Ästhetik" erschien 1903 und ist im 4. Jahrgang dieser Zeitschrift, 2. Quartal, Seite 47 besprochen.



was die Statue darstellt. Die Eigenschaft des ästhetischen Objektes, die Wirklichkeitsfrage in uns nicht aufkommen zu lassen, heißt seine ästhetische Idealität. Der ideelle Inhalt unterscheidet sich vom bloßem Phantasiegebilde dadurch, daß er eben in eine bestimmte sinnliche Erscheinung gebannt ist, daß er uns nur mit dieser und durch diese vermittelt wird („ästhetische Isoliertheit des Objektes"). — Eine weitere, sehr wichtige Eigenschaft des ästhetisch zu betrachtenden Gegenstandes ist seine ästhetische Objektivität. Was damit gemeint ist, wird am leichtesten an der Dichtkunst klar. Selbstverständlich stehen uns die Worte und Sätze der Dichtung als etwas Objektives, d. h. als ein Gegebenes, das wir nicht bezweifeln können, gegenüber, aber ebenso auch z. B. die Personen des Epos, obgleich der Dichter doch nur von ihnen erzählt. Solange wir sie ästhetisch betrachten, sind sie für uns selbständige, vom Dichter unabhängige Wesen. Sie führen ihr eigenes Leben, haben ihren eigenen Charakter, ja, wir können von ihnen sprechen, als wären sie wirkliche Menschen. Nur wenn ein Gegenstand Idealität, Isoliertheit und Objektivität im ästhetischen Sinne besitzt, können wir uns völlig in ihn versetzen, ihn wirklich ästhetisch betrachten. Nur so kommt die ästhetische Realität zustande, die nichts anderes bedeutet als daß wir den in dem Objekt liegenden Gehalt miterleben. — Über die Art dieses Miterlebens ist viel gestritten worden. In Wahrheit besteht der Unterschied z. B. zwischen dem wirklichen und dem in der ästhetischen Betrachtung miterlebten Zorn darin, daß letzteren nicht meine auf die Wirklichkeit bezogene, sondern meine der Betrachtung völlig hingegebene Persönlichkeit erlebt. Bin ich aber der Betrachtung hingegeben, so fällt meine Persönlichkeit mit dem, was ich in mich aufnehme, völlig zusammen. Alle übrigen Beziehungen, also auch diejenigen zur Wirklichkeit, sind ausgeschaltet. Demnach kann der ästhetisch erlebte Affekt nicht zum praktischen Handeln führen. Aber darum sind doch die in der ästhetischen Betrachtung erregten Gemütsbewegungen nicht schwächer als andere, und ebensowenig sind sie nur Scheingefühle, wie man öfters behauptet hat. — Indem uns die ästhetische Betrachtung ermöglicht, uns, unabhängig von allen unseren praktischen Interessen, ganz in das im Objekt liegende Leben zu versenken, führt sie uns notwendig tiefer in dieses Leben ein als irgend eine andere Art der Betrachtung es vermöchte („ästhetische Tiefe"), und da das Leben des Objektes im letzten Grunde aus uns selbst stammt, unsere eigene Tätigkeit ist, und wir dabei Lustgefühle haben, so werden wir in dieser Tiefe stets auf einen wertvollen Teil unserer Persönlichkeit oder, was dasselbe ist, auf etwas menschlich Wertvolles stoßen. So beruht die ästhetische Betrachtung schließlich auf der ästhetischen Sympathie. Auch das in der Kunst dargestellte Leiden dient keinem anderen Zwecke, als uns menschlich Wertvolles um so intensiver miterleben zu lassen. Man sieht, daß hier die Wurzeln des Tragischen und des Komischen (denn auch in der Komik wird das ästhetische Objekt in gewisser Weise vernichtet oder doch eingeschränkt) aufgedeckt werden. Überhaupt ergibt sich aus dem Fundament, das ich im Vorstehenden mit flüchtigen Strichen zu skizzieren versuchte, die Beantwortung einer Reihe der wichtigsten Fragen. Ich kann hier nur einige der Folgerungen andeuten, die der Verfasser zieht. Zunächst ist jetzt ohne weiteres einleuchtend, wie sich die ästhetische Betrachtung eines Kunstwerkes von jeder anderen Betrachtungsweise desselben, etwa von der historischen oder der finanziellen, unterscheidet. Ferner ist klar, wie sich das Kunstwerk zur Wirklichkeit verhalten muß. Es muß ihr so weit treu bleiben, daß wir nicht zu der Frage nach der Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit veranlaßt werden. Das ist alles. Davon, daß die Kunst die Natur nachzuahmen habe, kann keine Rede sein; denn ihre Aufgabe ist, menschlich Wertvolles darzustellen, d. h. uns dieses Wertvolle in höchster Deutlichkeit miterleben zu lassen. Auch sehen wir jetzt, wie sich der Künstler mit der historischen Wahrheit abzufinden hat. Auch sie hat er nur insoweit zu respektieren, als er fürchten muß, durch ihre



Vernachlässigung unseren Widerspruch herauszufordern und uns damit von der ästhetischen Betrachtung abzudrängen. Der alte Streit zwischen der Formal- und der Inhaltsästhetik ist jetzt als gegenstandslos erwiesen; denn wenn das Wesen des Kunstwerkes darin besteht, uns das Leben eines sinnlichen Objektes zu offenbaren, so ist in aller Kunst Form ohne Inhalt oder Inhalt ohne Form undenkbar. Von größter Wichtigkeit ist die Unterscheidung zwischen dem Symbolischen und dem Symbolistischen. Symbolisch ist jedes wirklich ästhetische Objekt, weil uns unmittelbar aus ihm Leben entgegenleuchtet, das, wie es nicht anders sein kann, ein Teil unseres eigenen Lebens ist. Symbolistisch dagegen sind Objekte, die uns etwas anderes sagen sollen als sie uns tatsächlich, d. h. unmittelbar, ihrem Wesen gemäß sagen. Z. B. sagt der Heiligenschein in Wahrheit nichts über die Heiligkeit oder überhaupt den Charakter seines Trägers. Zum Schluß möchte ich an diese Bemerkung noch ein wörtliches Zitat aus unserm Buche anknüpfen, teils weil es auf die für die Gegenwart charakteristischen Verirrungen ein grelles Streiflicht wirft, teils weil auch die Tonkunst mit in Betracht gezogen ist, endlich aber auch, weil es gleichzeitig eine knappe Formulierung des Grundprinzipes der Lippsschen Ästhetik enthält. Auf Seite 94—95 heißt es: „Wir begegnen in der Geschichte der Kunst Zeiten, in welchen mehr als zu andern Zeiten der Künstler an den Beschauer die Forderung stellt, daß er aus dem Kunstwerk herausträte und allerlei hinzufüge. Dies sind Zeiten einer primitiven Kunstentwicklung oder Zeiten des Verfalles. In beiderlei Zeiten müssen Kunstwerke um so mehr ‚bedeuten', je weniger sie sind. Der Künstler ‚meint' mit dem Kunstwerke um so mehr, je weniger das Kunstwerk zu sagen vermag. Die Idee ersetzt den Inhalt. In der primitiven Kunst sollen die Heiligenscheine und die Spruchbänder ‚sagen', was das Kunstwerk nicht sagt. In den Zeiten des Verfalles sollen wir in philosophischen Interpretationen für das Kunstwerk Ersatz finden. Dabei hat das Spruchband einen entschiedenen Vorzug. Nicht was es sagt, aber das Spruchband selbst ist doch wenigstens dargestellt und wird von uns gesehen. Von den philosophischen Interpretationen dagegen sehen wir nichts. Sie haben also mit dem Kunstwerk schlechterdings und in jedem Sinne nichts zu tun. Man kann nun einmal Philosophie, man kann überhaupt Gedanken und Ideen nicht meißeln noch malen. Man kann sie auch nicht dichten und musizieren. Man kann nur erlebbares Leben in sinnliche Formen bannen, und darin besteht aller Sinn der Kunst." Dr. R. Hohenemser

186. **Walter Krone:** Wenzel Müller. Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper. Verlag: E. Ebering, Berlin.

Wenzel Müller, der praktische und fruchtbare Kapellmeister des volkstümlichen Leopoldstädter Theaters in Wien, der die von Hiller, Dittersdorf u. a. geschaffenen und ausgestalteten Formen des deutschen Singspiels auf das Gebiet der populären Wiener Dramatik mit ihren Ritter-, Gespenster-, Räuber- und Zauberstücken verpflanzte, ist eine für die Gesamtentwickelung des deutschen Theaters und der theatralischen Musik so wichtige Persönlichkeit, daß eine Arbeit, die sich mit seiner Wirksamkeit befaßt und ihm den ihm in der Gesamtheit gebührenden Platz anweist, gewiß willkommen geheißen werden kann. Der Verfasser der mir vorliegenden kleinen Schrift hat, abgesehen von der glücklichen Wahl des Stoffes, das Recht auf Anerkennung des lobenswerten Eifers und des gründlichen Fleißes, womit er seinen Stoff behandelt hat. Freilich fehlt im großen und ganzen eine wirkliche Verarbeitung des gesammelten reichen Materials, sodaß das Büchlein mitunter fast wie ein bloßer Vorläufer einer W. Müller gewidmeten größeren Arbeit anmutet. Die seitenlangen Aufzeichnungen von Quellentiteln wären besser aus dem Text unter den Strich oder in einen Anhang verwiesen worden, die Aufzählung der Stücke, zu denen Müller die Musik schrieb, unterbrechen manchmal störend den Gang der Darstellung. Als Inkonsequenz muß es getadelt werden, daß Krone die Namen der

Textdichter manchmal angibt, sehr oft aber diese Angabe gerade bei wichtigeren Dramen unterläßt. Auch sonst erregen Einzelheiten Anstoß. Emanuel Schikaneder wird (z. B. S. 30) mit seinem Neffen Karl verwechselt, der am Leopoldstädter Theater engagiert war, während doch sein Oheim ein tötlicher Konkurrent dieses Theaters gewesen war. Die Entstehung des „Zauberflöte"-Textes wird (S. 38) ziemlich anekdotenhaft erzählt. Die Bekanntschaft des Lesers mit der berühmten „Köhlerszene" in Raimunds „Alpenkönig nnd Menschenfeind" hätte wohl vorausgesetzt werden können. Gleichwohl interessieren die mitgeteilten Inhaitsangshen und die eingestreuten Proben von Müllers Musik; die letzteren zeigen recht deutlich, wie viel Ernstes und Tiefes auch in dem musikalischen Teil dieser oft unterschätzten Wiener Zauberstücke enthalten ist.

Dr. Egon v. Komorzynski

187. **M.-D. Calvocoressi:** Moussorgsky. („Les Maitres de la musique." Publiés sous la direction de M. Jean Chantavoine.) Verlag: Felix Alcan, Paris 1908.

Das Buch will mehr sein als eine bloße biographisch-kritische Abhandlung über den urwüchsigsten und genialsten Tondichter der sogenannten neurussischen Schule. Der Verfasser benutzt das Lebenswerk Moussorgsky's nur als Ausgangspunkt, von dem aus er die schwierigsten Gebiete der Musikästhetik durchstreift, und zu dem er nach einer jeder solchen mehr oder weniger gelungenen Exkursion wieder zurückkehrt. Die gewonnenen Einsichten allgemeinen Charakters werden dann stets am speziellen Falle Moussorgsky sorgfältig nachgeprüft. Es muß zugestanden werden, daß kaum ein anderer moderner Komponist so sehr zur Lösung allgemeiner musikästhetischer Probleme anregt, wie gerade Moussorgsky auf Grund seines durch und durch originellen, von keinerlei Regeln oder traditionellen Prinzipien beeinflußten Schaffens. Für die Fixierung der Grenzen der ästhetisch zulässigen Verwendbarkeit musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten gewinnt man bei der Betrachtung der Moussorgsky'schen Schöpfungen, besonders seiner Lieder, vollständig neue Gesichtspunkte. Calvocoressi erweist sich gerade in diesen, allgemeinere Fragen behandelnden Seiten seines Buches (Le Réalisme artistique et ses conséquences) als überaus feiner Kopf. Auch in den Analysen einzelner Werke zeigt er oft ein subtiles, für einen Nichtrussen erstaunlich biegsames Einfühlungsvermögen gegenüber den komplizierten psychischen Regungen, die sich im dichterischen und musikalischen Schaffensprozesse Moussorgsky's offenbaren. Jedoch nicht immer. Bei der Betrachtung der Moussorgsky'schen Klavierkompositionen, höchst unbedeutenden, jugendgrünen Sächelchen, trübt ihm der Enthusiasmus des Biographen den Blick. Völlig verfehlt ist der Versuch, die Stellung Moussorgsky's im Verhältnis zu den übrigen russischen Komponisten zu fixieren. Die Behauptung, daß der Komponist des „Boris Godunow" sich „dans quelque mesure" an César Cui anlehne, ist für Moussorgsky geradezu beleidigend. Allein, trotz einiger solcher, den Widerspruchsgeist im höchsten Grade reizender Stellen — es würde zu weit führen, wollte ich alle anführen — ist das Calvocoressi'sche Buch eine durchaus beachtenswerte Erscheinung unter den neueren musikliterarischen Publikationen. Es ist schon das zweite dickleibige Buch, das in französischer Sprache über Moussorgsky erscheint (vor wenigen Jahren veröffentlichte Pierre d'Alheim seine „Sept conférences sur Moussorgsky"). Wann wird in Deutschland endlich das Interesse für diesen tiefsinnigen und originellen Tondichter erwachen? Dr. Oskar v. Riesemann

MUSIKALIEN

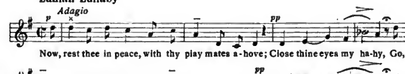
188. **The Wa-Wan Press.** Newton Center, Massachusetts.

Die Wa-Wan Presse ist ein vor einigen Jahren von amerikanischen Komponisten organisiertes und geleitetes Unternehmen zur Förderung charakteristisch-amerikanischer



Musik, namentlich der auf bodenständiger Grundlage erwachsenen. Es war bisher nicht genügend bekannt, daß der indianische Einschlag in der amerikanischen Kunstmusik von viel größerer Bedeutung gewesen ist und noch sein wird als die Negermusik. Nachdem in Deutschland bereits Prof. C. Stumpf in seinen musik-psychologischen Arbeiten die Indianermusik gewürdigt hatte und zu dem Ergebnis gekommen war, daß die indianischen Tonleitern, wie wir sie bisher kennen, keineswegs einem „archaistischen" oder gar „primitiven" Musikzustande angehören, daß vielmehr die Urzustände der Musik vielleicht weiter dahinter liegen als die indianische Musik hinter der unsrigen, habe ich mich selbst durch Studium der Werke von Alice Fletcher („Indian Story and Song from North America" und „The Hako, a Pawnee Ceremony") davon überzeugt, daß die originale Indianermusik auf einer hohen Stufe steht, wie man sie sonst bei Naturvölkern nicht findet. Sinn und Verständnis für Rhythmik (Synkopen, Taktwechsel und rhythmischer Kontrapunkt), für Form und Tonalität sind unverkennbar und trotz oder vielmehr wegen Fehlens der Harmonie lassen diese Gesänge an rhythmischer Kompliziertheit die europäischen Volkslieder weit hinter sich. Neuerdings haben sich um die Sammlung und Veröffentlichung von Indianermusik besonders verdient gemacht Arthur Farwell, Leiter der Wa-Wan Presse, Harvey Worthington Loomis und Carlos Troyer. Von letzterem sind die mir heute vorliegenden Gesänge: 1. Traditional songs of the Zuñis, 2. Indian Fire-Drill Song „Uru Kuru", 3. Ghost Dance of the Zuñis (mit obligater Violine, ad lib.), 4. Kiowa-Apache War Dance für Klavier bearbeitet (transcribed and harmonized) und mit szenischen Angaben versehen. Aus No. 1 teile ich als Proben folgende Melodieanfänge nebst englischem Text mit:

Zuñian Lullaby



The coming of Montezuma



Dieses mit pentatonischen Wendungen (s. die charakteristische Tonfolge e—g) durchsetzte Montezumalied, und noch mehr No. 3 und 4, sind effektvolle dramatisch-realistische Tongemälde mit großartigen Steigerungen und voll urwüchsiger Kraft und Frische. Die die Indianermusik begleitenden Schlag- und Lärminstrumente sind vom Bearbeiter geschickt dem Klavier angepaßt. Das Thema des Geistertanzes ist:

Allegretto





Fast unglaublich ist folgende chromatische Melodiestelle in diesem Tanze:



Da Carlos Troyer die Indianermelodieen an Ort und Stelle aufgezeichnet hat, so erscheint eine Mystifikation ausgeschlossen. Ich möchte aber hier doch den Wunsch aussprechen, daß die Wa-Wan Presse künftig die nackte Melodie jedesmal der Bearbeitung voraussteilt, damit man Original und Zutaten deutlich von einander unterscheiden kann und nicht nur die toleranten Interessenten, die die Harmonisierung einstimmiger Melodieen bei vollständiger Anpassung von Harmonie und Tonalität (ohne Änderungen von Melodie und Rhythmus) für erlaubt halten, befriedigt werden, sondern auch die radikalen Wissenschaftler, die die Harmonisierung grundsätzlich als unzulässig verwerfen. So kann man bei dem kunstvollen Aufbau des „Ghost Dance" und des „Kiowa-Apache War Dance" oft unmöglich sagen, wo die originale Melodie aufhört und etwa die harmonische Zutat anfängt (s. besonders im „War Dance" S. 8 den raffinierten Melodiesturz bei Precipitato!). Auch allen Verlegern fremdartiger Musik möchte ich die Voranschickung der ursprünglichen nackten Melodie mit Originaltext und dessen wörtlicher Übersetzung im Interesse einer ehrlichen Kunst dringend empfehlen.

Georg Capellen

189. **Franz Liszt:** Concerto pathétique in e-moll. Nach dem Original für zwei Pianoforte für ein Pianoforte und Orchester bearbeitet von Richard Burmeister. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

190. **Franz Liszt:** Mephisto-Walzer. Bearbeitung für Pianoforte und Orchester von Richard Burmeister. Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

Daß Liszt auch als schaffender Künstler allmählich jene Bedeutung erlangt, die er sich als unvergleichlicher Virtuos im Sturm zu erobern wußte, verdankt er zum nicht geringen Teil der tatkräftigen Initiative und der beharrlichen Rührigkeit, mit denen seine Schüler seit jeher einmütiglich für die Werke ihres Meisters eingetreten sind. Die edle Selbstlosigkeit, mit der Liszt zeit seines Lebens den Werken Anderer, gleichviel aus welchem Lager sie kamen, sei es durch Übertragung fürs Klavier, sei es als Dirigent oder als geistreicher Schriftsteller, den Weg zu ebnen suchte, wird nun von seinen Schülern durch die Popularisierung seiner eigenen Werke aufs schönste vergolten. Einen Akt dieser Pietät dürfen wir auch in der Bearbeitung der beiden oben genannten Klavierwerke erblicken. Daß das Concerto pathétique im ganzen wenig bekannt geworden ist, findet leicht seine Erklärung, denn der große pathetische Zug, der es von der ersten bis zur letzten Note durchströmt und ihm erst sein charakteristisches Gepräge

aufdrückt, kann niemals durch zwei Klaviere allein, und würden sie auch von den größten Künstlern gespielt, zu einer eindringlichen und nachhaltigen Wirkung gelangen. Zeichnet sich auch keines der vier Themen, auf denen das Werk aufgebaut ist, durch eigentliche Tiefe oder Originalität aus, enthält sogar das dem Des-dur Andante zugrunde liegende Motiv einen Stich ins Triviale, so gewinnen die Themen doch durch ihre scharfen Gegensätze und ihre plastische Abrundung mehr und mehr an Bedeutung und steigen zuletzt sogar zu imponierender Höhe; aber die Art, wie sie einander antworten und ergänzen, wie das scheinbar indifferente Anfangsthema sich plötzlich zum gewichtigen Führer des Fugato aufschwingt, wie namentlich auf S. 19 der Partitur die offenen Quinten und Oktaven mit ihren dröhnenden Akkorden gleich einem Schicksalsruf ihre wuchtigen Stimmen erheben, das alles verlangt gebieterisch nach der Mithilfe orchestraler Ausdrucksmittel, und es erscheint rätselhaft, weshalb Liszt, der so vielen anderen Werken durch seine glänzende Instrumentationskunst neues Interesse zu verleihen wußte, sich diesem seinem eigenen Werk gegenüber so zurückhaltend verhielt. Waren im Concerto pathétique seiner ganzen Anlage gemäß die Hauptlinien für eine Orchesterbearbeitung mehr oder weniger schon vorgezeichnet, so mußte der Bearbeiter des Mephisto-Walzers für Pianoforte und Orchester vor allem auf eine geschickte Gruppierung der beiden sich gegenüberstehenden Faktoren bedacht sein, d. h. er mußte zu diesem Zweck manches Unwichtige opfern, um die Hauptlinien desto schärfer und bestimmter herauszumeißeln, eine Aufgabe, die Richard Burmeister meisterhaft gelöst hat. Der Mephisto-Walzer gehört von jeher zu den beliebtesten Konzertstücken Liszts und ist auch in den verschiedensten Arrangements erschienen. Im Gegensatz zu der Busonischen Ausgabe, in der der Lisztsche Klaviersatz noch bedeutend schwierigere und für den Solovortrag wohl auch brillantere Zutaten erhalten hat, richtet sich Burmeister in der Hauptsache nach dem Original, und wo er von ihm abweicht, geschieht es aus zwingenden orchestralen Gründen. So hat er gleich zu Anfang der besseren Übersicht halber statt des $^3/_8$- den $^6/_8$ Takt vorgeschrieben, verschiedene frei kadenzierende Klavierpassagen entweder gekürzt oder rhythmisch fest gegliedert, dafür am Schluß eine eigene höchst poetisch erfundene Kadenz beigefügt, ebenso an mehreren Stellen wie z. B. auf S. 31 als kontrapunktierende Stimme für das eine Thema den Bruchteil eines anderen vorhergehenden verwandt, kurz die ganze Bearbeitung so fein geglättet und mit so künstlerischem Geiste erfüllt, daß sie nicht, wie so oft in ähnlichen Fällen, nur ein Surrogat, sondern für den Konzertvortrag im großen Stil eine wirkliche Wertsteigerung des Werkes darstellt. Beide Bearbeitungen werden bei dem großen Mangel an neuen großzügigen Klavierwerken mit Orchesterbegleitung von allen Freunden moderner Musik, besonders von den konzertierenden Virtuosen, dankbar begrüßt werden.

Arno Kleffel

191. **Jan Körber**: Lieder für eine Singstimme und Orchester. Ausgabe für Klavier und Gesang. Verlag: Harmonie, Berlin.

Die Lieder op. 14 „Im April", op. 15 „In der Kirschblüt" und op. 19 „Frühlingszauber" sind für eine hohe Stimme, op. 8 „Glockenklage" für eine Baßstimme und op. 20 „Drei Wanderer" für eine tiefe oder mittlere Stimme komponiert. Ohne originell zu sein, dürften die Lieder, die mit Orchesterbegleitung gesungen zu werden doch wohl wenig Berechtigung haben, gerade in der Klavierbearbeitung Anklang bei einem großen Teil des Publikums finden. Die Singstimme ist durchweg dankbar geschrieben, der Klaviersatz — bis auf eine in op. 19 sich befindende wirklich nicht schön, auch nicht als „künstlerisch beabsichtigt" überzeugend klingende Quintenfolge — geschickt gearbeitet und die Stimmung fast überall getroffen.

Max Vogel



Aus deutschen Musikzeitschriften

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG UND SÄNGERBLATT (Zürich), 1908, No. 1—19. — Der Aufsatz „Der Männerchor Zürich" (No. 1 und 2) von Rob. Thomann enthält eine Geschichte dieses Gesangvereins. — Karl Nef spricht in dem Aufsatz „Die Symphoniekonzerte" („Unser Konzertwesen", I.) (No. 1) den Wunsch aus, daß mehr populäre Konzerte veranstaltet werden, „in denen Musik um ihrer selbst willen gemacht wird" und bei deren Veranstaltung man sich nicht um Gewinn und Verlust bekümmert. — Carl Heß-Rüetschi entgegnet in dem Aufsatz „Ein- oder vierstimmiger Gemeindegesang?" auf die Ausführungen von Th. Barth in No. 35 (siehe „Revue" in Heft 20), daß das vierstimmige Gemeindelied schon deshalb „keine Berechtigung" habe, weil „alle Einzelglieder" der Gemeinde „gleichberechtigt" seien, beim vierstimmigen homophonen Choralsatz aber Alt, Tenor und Baß keine eigenen Gedanken aussprächen, sondern nur „als Stützquadern der Melodie" dienten. Aufgabe der Orgel sei es, die von der Gemeinde unisono gesungene Melodie zu kontrapunktieren. — Gegen diese Ansichten wendet sich Pfarrer G. Lauterburg in dem Aufsatz „Reformierter Kirchengesang" (No. 7). Er sagt: „. . . Der Akkord ist so gut eine Einheit wie der einzelne Ton. Und nun wüßte ich nicht, wie das Wesen der Gemeinde und die Mannigfaltigkeit der in ihr vorhandenen Gaben, die sich zur Einheit des Geistes verbinden, schöner zum Ausdruck käme als im vierstimmigen Gemeindegesang, wo jeder mit der ihm von Gott verliehenen Stimme mitsingen kann, der kräftige Mann und das aufblühende Kind, die schüchterne Jungfrau und die zitternde Greisin — eine lebendige Erläuterung des Bibelwortes: „Dienet einander, jeder mit der Gabe, die er empfangen hat". — In dem Aufsatz „Die Chorkonzerte" („Unser Konzertwesen", II.) (No. 2) sagt Karl Nef: „Viel besser als Symphoniekonzerte sind für das Volk (Volk im weitesten Sinne des Wortes gemeint) Choraufführungen . . . Die Symphoniekonzerte sollten regelmäßig mit kleinen Chorwerken durchsetzt sein." Unter Hinweis auf Kretzschmars „Musikalische Zeitfragen" empfiehlt Nef, in den größeren Städten neben den Dilettantenchören auch Berufschöre zu bilden, wie sie in früheren Jahrhunderten bestanden haben. Er bedauert, daß die gemischten Chöre infolge der einseitigen Pflege des Männergesanges zurückgegangen sind. — Über schweizerisches Urheberrecht handelt der Aufsatz „Autorrechtliche Schicksale eines Studentenliedes" von Alex. Reichel (No. 3). — In dem Aufsatz „Kammermusik" („Unser Konzertwesen", III.) bedauert Karl Nef, daß die Kammermusik heute fast nur in Konzerten gespielt wird, obwohl sie doch hauptsächlich für das Haus bestimmt ist. Der Niedergang der Hausmusik sei hauptsächlich dadurch verursacht, daß die Dilettanten heute zu sehr das Klavier bevorzugen; sie sollten wieder, wie früher, auch Streich- und Blasinstrumente spielen. — Dr. F. Götzinger veröffentlicht den illustrierten Aufsatz „Basler Musikschule und Konservatorium" (No. 4), der auch eine Geschichte dieses Instituts enthält. — Über musiktheoretische Ansichten des Mathematikers Euler handelt der Aufsatz „Wie Leonhard Euler sich den Septimenakkord erklärte" von M. Knapp (No. 5). — E. P.-L. berichtet in dem

Aufsatz „Die schweizerische Nationalhymne“ (No. 6) über das Ergebnis der von der „Feuille d'Avis de Neuchâtel“ veranstalteten Umfrage: „Glauben Sie, daß es sich empfehlen würde, eine andere Nationalhymne als das ‚Rufst du' zu wählen?“ — Kd. Gachnang's Aufsatz „Das Schweizerpsalm-Denkmal in Zürich“ berichtet über den Plan, dem Volksdichter Widmer und dem Komponisten Zwyßig ein Denkmal zu setzen. — Ein im „Verein schweizerischer Gesang- und Musiklehrer“ gehaltener Vortrag von S. Rüst über die „Gesangsmethode von E. Jaques-Dalcroze“ wird in der Beilage „Der Volksgesang“ (No. 6, 10 und 15) abgedruckt. — G. B. berichtet unter der Überschrift „Engiadina, Chanzuns ladinas“ (No. 7), daß der Männergesangverein „Engiadina“ ein wertvolles rhäto-romanisches Liederbuch herausgebe. — Georg Kaiser veröffentlicht einen Aufsatz über „Carl Maria von Weber und die Schweiz“ (No. 10), an dessen Schluß ein zuerst im Münchener „Gesellschaftsblatt für gebildete Stände“ vom Jahre 1811 erschienener, bisher nicht nachgedruckter Bericht Webers über ein Musikfest in Schaffhausen abgedruckt wird. — Karl Nef bespricht „Das Liederbuch des eidgenössischen Sängervereins“ (No. 12), das „die Lieder zusammenstellen will, die am meisten gesungen werden.“ — Karl Nef sagt in dem Aufsatz „Elemente der Musikästhetik“ (No. 13): „... Es war gar keine Naivität der Alten, wenn sie glaubten, der Ausdruck [in der Musik] sei lehrbar; sondern ihre Lehre davon beweist, daß sie im geistigen Teil der Musikpädagogik uns weit überlegen waren und wir über unserm einseitigen Betonen der technischen Seite ein überaus wertvolles Stück verloren haben“. Nef erklärt es für eine „unabweisbare Forderung“, daß die musikalische Ausdruckslehre gemäß den Anregungen Kretzschmars weiter ausgebildet werde. — P. Adrian veröffentlicht in dem illustrierten Aufsatz „Die Berner Liedertafel“ (No. 14) eine Geschichte dieses Vereins. — Richard Preiinger bespricht ausführlich „Richard Wagners Briefe an seine erste Frau, Minna Wagner“ (No. 15). — „Zum Jubiläum der Berner Musikschule“ veröffentlicht G. B. einen kurzen Aufsatz (No. 16). — Otto Hug beschreibt die Entwickelung des 1818 gegründeten Zürcher Studenten-Gesangvereins („Der Studenten-Gesangverein Zürich“; No. 17 und 18). — Anläßlich der Versammlung des Vereins schweizerischer Tonkünstler in Baden in der Schweiz berichtet F. über „Die musikalischen Bestrebungen in Baden“ (No. 17). — F. O. Leu sagt am Schluß eines Aufsatzes über „Hugo Brückler und seine Lieder“: „Vielleicht kommt auch einmal die Zeit, wo es nicht nur Wolf-, Loewe-, Strauß- und Reger-Abende gibt, sondern auch — einen Brückler-Abend.“ Brückler lebte von 1845—1871. Er schuf 36 Lieder, die der großen Menge der Musikfreunde bisher unbekannt geblieben sind, aber von den Kennern sehr hoch geschätzt werden. [Ein Aufsatz über ihn von Gustav Kühl steht in „Die Musik“ I. 1.] — Willi Bierbaum berichtet über „Die Pariser Fahrt des Männerchor Zürich“ (No. 18); A. Niggli über „Die Sängerfahrt des Basler Männerchors nach Wien“ (No. 19 u. 20); K. K. über „Das kantonale Sängerfest in Chur“ (No. 19). — Ausführliche Berichte über die Veranstaltungen gelegentlich der „IX. Tagung des Vereins schweizerischer Tonkünstler in Baden, 1908“ werden in No. 19 begonnen.

SAMMELBÄNDE DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT (Berlin), 1907 Heft 4, 1908 Heft 1—3. — Pierre Aubry setzt seine schon früher hier angezeigte Abhandlung „Iter Hispannicum“ fort: II. „Deux chansonniers français à la Bibliothèque de l'Escorial“ (Heft 4). — III. „Les Cantigas de Santa Maria de don Alfonso el Sabio“ (Heft 1). — IV. „Notes sur le chant mozarabe“. — V. „Folk-lore musical d'Espagne“ (Heft 2). — Arno Werner stellt in dem Aufsatz „Musik und Musiker in der Landesschule Pforta“ die Namen der Musiker zusammen, die von




der Gründung im Jahre 1543 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in Schulpforta wirkten. — Edward J. Dent wendet sich in dem Aufsatz „Leonardo Leo" (Heft 4) gegen den in einem früheren Hefte erschienenen Aufsatz von Piovano über das neue Werk „Leonardo Leo" von Cavaliere Giacomo Leo. — Percy Robinson versucht in dem Aufsatz „Handel, Erba, Urio, and Stradella" nachzuweisen, daß drei Werke, die Chrysander F. A. Urio, Dionigi Erba und Alessandro Stradella zuschrieb, von Händel komponiert seien. — Max Seiffert teilt in dem Aufsatz „Die Verzierung der Sologesänge in Händels Messias" zahlreiche „direkt aus Händels Aufführungspraxis stammende" musikalische Dokumente mit, die einen Einblick in das Wesen der Händelschen Verzierungen gewähren sollen. — Ludwig Schiedermair veröffentlicht „Briefe Teresa Belloc's, Giuseppe Foppa's und Giuseppe Gazzaniga's an Simon Mayr" mit Übersetzung. — Friedrich Ludwig erwidert unter der Überschrift „Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst" auf V. Lederers „Tatsächliche Berichtigung" einer Besprechung von Ludwig. — Hugo Riemann erklärt „Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der byzantinischen Neumenschrift" (Heft 1). (Einen diesen Aufsatz ergänzenden Artikel veröffentlicht Riemann in der „Zeitschrift der J. M.-G."; siehe unten.) — Francesco Pasini veröffentlicht „Prolegomènes à une étude sur les sources de l'Histoire musicale de l'ancienne Egypte". — Oscar Chilesotti's „Notes sur le guitariste Robert de Visée" besprechen Visée's 1682 erschienenes erstes Werk; am Schluß des Aufsatzes stehen einige Tänze von Visée. — Bernhard Ulrich bespricht „Die ‚Pythagorischen Schmids-Füncklein'", ein am Ende des 17. Jahrhunderts entstandenes Suitenwerk von Rupert Ignaz Mayr. — L. Schiedermair berichtet über „Die Blütezeit der Öttingen-Wallersteinschen Hofkapelle". — Georgy Calmus bespricht und übersetzt „Drei satirisch-kritische Aufsätze von Addison über die italienische Oper in England (London 1710)". — Willibald Nagels „Kleine Mitteilungen zur Musikgeschichte aus Augsburger Akten" betreffen die Lebensgeschichte einiger wenig bekannter Musiker, die im 18. Jahrhundert lebten, sowie Schikaneders und J. S. Coussers. — Hugo Riemann zeigt in dem Aufsatz „Der strophische Bau der Tractus-Melodieen" (Heft 2) an einigen Beispielen die kompositorische Technik der altkirchlichen Gesänge. — Tobias Norlind berichtet über „Vor 1700 gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken". — Francesco Piovano's lange Abhandlung „Un opéra inconnu de Gluck" bespricht die 1743 komponierte Oper „Il Tigrane" und ihre Geschichte. — Felix Clay untersucht „The origin of the ästhetic emotion". — Unter der Überschrift „Eine populäre Musikästhetik" kritisiert Paul Moos sehr eingehend William Wolfs Musikästhetik. — Curt Sachs beschreibt „Eine bosnische Doppelflöte" (Heft 3). — Ferner enthält Heft 3 die folgenden Aufsätze: „Ornamentation as indicated by Signs in Lute Tablature" von Janet Dodge. — „Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher. 1614—1716" von Alfred Einstein. — „Esquisse d'une esthétique de la musique à programme" von M.-D. Calvocoressi. — „Zu Runges Textausgaben mittelalterlicher Monodieen" von E. Bernoulli.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig), IX. Jahrgang (1907—1908), Heft 2—9. — Die Hefte enthalten die folgenden längeren Aufsätze: Heft 2: „Beethovens Mödlinger Tänze v. J. 1819" von Hugo Riemann. — „A propos des protecteurs de Jean-Marie Leclair l'aîné" von L. de la Laurencie. — „Tallis and the ‚Et incarnatus'", von Arthur H. D. Prendergast. — „Edvard Grieg" von Thorald Jerichau. — „Deux lettres de R. Wagner" (aus Paris, 1861) von J. G. Prodhomme. — „Seydley Taylor on Handel's Borrowings" von Charles Maclean. — Heft 3: „Psychologische Musikästhetik" von Paul Moos (eine

Entgegnung auf den auf dem 2. Kongreß der J. M.-G., Basel 1906, gehaltenen Vortrag „Zur psychologischen Analyse des musikalischen Genußes" von Witasek). — „,Harmony' versus ,Counterpoint' in teaching" (anonym). — „Der Schlüssel der altbyzantinischen Neumenschrift" von Hugo Riemann (eine Ergänzung zu dem oben angezeigten Aufsatz Riemanns in den „Sammelbänden" IX, 1). — „Muffat's ,Componimenti'" (anonym). — „Mozarts siebentes Violinkonzert" von Alfred Heuß, der Mozart für den Autor hält. — Heft 4: „Zwei Messiasprobleme" von Rudolf Wustmann, Kapitel I (handelt von Chrysanders Verzierungen im „Messias"). — „Kunstlied und Volkslied" von Karl Nef (über John Meiers Werk: „Kunstlieder im Volksmunde"). — „The recent London ,Promenades'" von Nicolas Kilburn (Bishop Auckland). — „Über Chorairhythmus" von P. Wagner (Besprechung des von Ludwig Bonvin übersetzten Werkes von Alexander Fleury S. J.) — Heft 5: „Zwei Messiasprobleme" von Rudolf Wustmann, Kapitel II (handelt von Chrysanders Text zum „Messias"); Nachwort von Max Seiffert. — Heft 6: „Tanz und Tanzgesang im nordischen Mittelalter nach der dänischen Balladendichtung" von H. Thuren (Fortsetzung in Heft 7). — „Zum Thema: Händels Entlehnungen" von A. Schering. — „Present-day Accompaniment of Ancient Greek Melodies" von C. F. Abdy Williams. — Heft 8: „Sibelius in England" (anonym). — „Zum Thema: Mannheimer Vorhalt" von Alfred Heuß. — Heft 9: „Esquisse d'une Philosophie de l'Histoire Musicale de la Grèce" von Francis Pasini. — „Otto Nicolai und die Malibran" von Georg Richard Kruse. — „Bachfest in Leipzig, Kantate 1908" von Rudolf Wustmann. — „Aufführungen älterer Musik in Berlin während des Winters 1907—1908" von Hugo Leichtentritt.

DAS HARMONIUM. Zeitschrift für Hausmusik (Leipzig), Jahrgang 1907—1908, 6 Hefte. — Der Jahrgang enthält die folgenden längeren Aufsätze: „Cyrill Kistler †" (anonym; Heft 1). — „Der Merker" von Richard Batka (No. 1 und 2) (kurze Überblicke über die Bestrebungen zur Hebung der Hausmusik). — „Wo sind die bahnbrechenden Faktoren in der Harmonium-Literatur?" (No. 2). Der anonyme Verfasser wendet sich in diesem Aufsatz fast nur gegen die Anpreisungen der Kompositionen Sigfrid Karg-Elerts durch dessen Verleger. — „Über Bildung durch Musiker" von A. F. J. Thibaut (No. 3). — „Eine Krisis im Verein der Harmoniumfreunde in Berlin." — „Über die Aufgabe von Harmonium-Vereinen" nach einem Vortrage von Rich. J. Eichberg. — „Die Hand aufs Herz!" von Adolf Prümers (No. 4). Der Verfasser empfiehlt als Mittel zur Hebung der Musikpflege in der Familie die Einführung des Harmoniums. — „Im Konzertsaal" von Hans Freimark. In der Form eines Gesprächs im Konzertsaal preist der Verfasser die Vorzüge des Harmoniums. „Über die Spitzmarke ,Orgelsurrogat' ist das Harmonium längst hinaus. Heute haben wir ein durchaus selbständiges Instrument, seine Eigenart liegt gerade in den orchestralen Wirkungen." — „Rückblick auf das erste Vereinsjahr des Vereins der Harmoniumfreunde zu Breslau." — „Aus den Erinnerungen eines Konzertflügels" von Hedwig Neumann. — „Hermann Burger" (handelt von den Harmonium-Fabrikanten Burger; No. 5). — „Meyerbeer als Harmonium-Komponist" (No. 6). — „Betrachtungen über das Werk ,L'Orgue expressif ou Harmonium' von Alphonse Mustel" (Fortsetzung folgt). — „Neue Wagner-Bearbeitungen" (Fortsetzung folgt). — „Über Reinheit der Tonkunst" (Fortsetzung folgt). Der Aufsatz enthält interessante Auszüge aus A. F. J. Thibaut's, zuerst 1824 erschienenem und vor kurzer Zeit von Richard Heuler neu herausgegebenem Werke „Über Reinheit der Tonkunst" und das Vorwort K. Bährs zur dritten Auflage (1851). Das einst vielbeschtete Werk behandelt, wie Bähr bemerkt,



„nicht die technische Reinheit, die des Tonsatzes oder der Ausführung, sondern die der Tonkunst"; es wendet sich gegen „alles Seichte, Gemeine, Ungesunde und Leichtfertige" in der Musik.

SÜDDEUTSCHE SÄNGER-ZEITUNG (Heidelberg), Jahrgang 1907/8, No. 2—11. Die Nummern enthalten ausführliche Berichte über Sängerfeste, Jahresberichte Bücherbesprechungen usw., sowie die folgenden selbständigen Aufsätze: „Heinrich Heine, der Lieblingsdichter der deutschen Komponisten. Eine statistische Plauderei" von Ernst Challier sen. (No. 3). — „Der deutsche Männergesang und seine Hauptvertreter" von Fritz Neuert (No. 4, 5, 9, 10, 11; wird fortgesetzt). — „Julius Gersdorff †" von Franz Mäding (No. 5). — „Das deutsche Volkslied in seinem Wesen und seiner Geschichte" von Heinrich Stober (No. 6—9). — „Franz Curti. † 6. Februar 1908" (anonym), mit dem Anhang: „Chorwerke von Franz Curti", besprochen von Jul. Wengert (No. 7). — „Bekannte Männergesangs-Komponisten im Bilde der Statistik" von Ernst Challier sen. (No. 8). — „Etwas über den Vortrag" von L. Baumann (No. 9—11). — „Hermann Beckh †" von Fritz Carl Ferber (No. 10). — „Zehn Goldene Sängerregeln" von Hans Bastyr (No. 10—11).

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien), Oktober 1907 bis April 1908. — Auch in diesen Heften werden in verschiedenen Aufsätzen viele bisher unbekannte Volkslieder veröffentlicht. Ferner enthalten sie Vereinsnachrichten, Besprechungen von Büchern und Musikalien usw., sowie die folgenden Aufsätze: „Zur Volkskunde" von Leopold Bein (Oktober-Heft; abgedruckt aus dem „Grazer Tagblatt"). — „Pflegt das deutsche Volkslied!" von J. Pommer (November-Heft; aus dem „Ev. Volkskalender für Österreich"). — „Die Geschichte eines Nachtwächterrufes" von Josef Götz. — „Das Geigenspiel des Steirischen" von B. Groller. — „Volkskunde und Schule" von Oskar Dähnhardt (Dezember-Heft; aus der „Zeitschrift für deutschen Unterricht"). — „Über A. R. von Spauns Sammlung österreichischer Volksweisen" von J. Pommer (Februar-Heft — Juni-Heft). — „Hans Staudinger" von Leopold Pirkl (Februar-Heft — April-Heft; wird fortgesetzt).

BAYREUTHER BLÄTTER, 1908, 1.—6. Stück (2 Hefte). — Die Hefte enthalten ausführliche Bücherbesprechungen und die folgenden selbständigen Aufsätze: I. Heft: „Aus dem Briefwechsel zwischen Wagner und Nietzsche". — „Briefe an Wagner" von Erwin Rohde. — „Theodor Bertram†". — „Die Todestragik in Wagners Dramen" von Otto Braun. — „Max Zenker†" von Rudolf Schlösser. — „Über Wagners Melodik und Harmonik, III." von Emil Ergo. — „Zur Naturgeschichte des Schauspiels" von Karl Felner. — „Germains et Français" von J. Ecorcheville. — II. Heft: „Richard Wagner an Minna Wagner", eingeführt durch Hans von Wolzogen. — „Richard Wagner an Gräfin Pourtalès". — „August Wilhelmj†" von H. v. W. — „Zur Kritik des modernen Materialismus" von Nicolaus Creutzburg†, mit Vorwort von Max Zenker†. — „Gegen den Monismus" von Max Seiling. — „Romane der Gegenwart und Jean Paul" von Karl Freye. — „Germanen und Franzosen" von H. Grävell (eine Entgegnung auf Ecorcheville's oben angezeigten Aufsatz).

NEUJAHRSBLATT DER ALLGEMEINEN MUSIKGESELLSCHAFT IN ZÜRICH auf das Jahr 1908. — Das 51 Quartseiten umfassende Heft enthält eine mit zwei Porträts geschmückte Biographie Joseph Joachims von Hans Joachim Moser, die sich in ihrem Hauptteil auf die bekannte Biographie Joachims von dem Vater des Verfassers, Andreas Moser, stützt. A. Steiner-Schweizer berichtet am Schluß des Aufsatzes kurz über Joachims Beziehungen zu Zürich.

Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

DANZIG: Bemerkenswert: Vorzügliche Aufführungen von „Tristan und Isolde“ als Novum! „Salome“ mit verstärktem Orchester, „Zauberflöte“, „Mignon“ mit Erika Wedekind, „Rigoletto“ mit d'Andrade, „Wildschütz“, „Die Lustigen Weiber“, „Carmen“, „Siegfried“, „Don Juan“, „Goldnes Kreuz“. Kapellmeister Meyrowitz stets gleich groß in Sorgfalt wie im Feuer, R. Krasselt erfolgreich durch Fleiß, Wärme und Umsicht.

Carl Fuchs

KREFELD: Erst zwei Jahre hat Krefeld eine ständige Oper, es galt lange Zeit einen harten Kampf mit dem Vorurteil, daß Schauspiel und Oper sich nie koordinieren ließen. Vorläufig noch haben die Gegner nicht unrecht behalten, denn das Schauspiel hat einen gewissen Tiefgang zu verzeichnen, dafür wäre auf dem Gebiete der Oper Vorteilhaftes zu vermelden, vornehmlich die intensive Pflege der Wagnerschen Muse. Den Kulminationspunkt erreichte die Saison in einer geschlossenen „Ring“-Aufführung unter Kapellmeister Curt Cruciger. Mit Ausnahme des „Rienzi“ und des „Tristan“ haben bis jetzt sämtliche Wagnerdramen auch hier eine Heimat gefunden. Sonst ging der Spielplan dieselben ausgetretenen Gleise, brachte dieselben Werke, wie sie zum eisernen Bestand jeder besseren Provinzbühne gehören. Hervorzuheben wären die stilvollen Einstudierungen der Nicolaischen „Lustigen Weiber“ und der lyrischen Oper „Fedora“ von Umberto Giordano. Leider verhallten die eindringlichen Rufe nach Peter Cornelius' „Barbier“ u. a. noch vergebens.

Alfred Fischer

PRAG: Angelo Neumanns Maifestspiele standen diesmal unter einer neuen Flagge. An Stelle der Solistenparade traten Ensemblegastspiele. Nach der künstlerischen Seite unzweifelhaft ein Fortschritt im modernen Festspielwesen. Die Wiener Hofoper und das Burgtheater, das Dresdner Königliche Opern- und Schauspielhaus, das Schweriner Hoftheater, die Pariser Komische Oper und das Ballet der Großen Oper, die Berliner Komische Oper und das Lessingtheater — das waren die Berufenen. Fürwahr, ein stolzes Programm. Leider sagte die Pariser Komische Oper ab, und das Ballet der Großen Oper machte Fiasko. Dieses wurde durch das treffliche Ballet der Kaiserlichen Oper von St. Petersburg wettgemacht. Das Interessanteste brachten die Schweriner: Zumpes „Sawitri“ und Schillings' „Moloch“. Das Schillingssche Werk imponierte, und die stilvolle Wiedergabe durch die von Hermann Gura geführten Schweriner ließ uns das stimmliche Manko ihrer Solisten vergessen. In der Aufführung des „Tristan“ durch die Dresdner war Schuch mit seiner herrlichen Kapelle der Held des Abends. Was von der Bühne erklang, enttäuschte vielfach, mit Ausnahme von Plaschkes Marke. Den größten Publikumserfolg hatten die Wiener mit dem „Maskenball“. Die Berliner Komische Oper fand mit „Tosca“ und „Tiefland“ in bezug auf Regie die verdiente Anerkennung. Dagegen waren die Stimmen der Solisten zu klein für unser Haus, das Orchester zu roh im Klange. Die heimische Oper beteiligte sich mit einer brillanten Premiere von Puccini's „Bohème“ (unter Kapellmeister Ottenheimer) und einer minder gelungenen Neustudierung von „Fra Diavolo“. Alles in allem ein anregender Monat, der uns zeigte, daß auch an den ersten Operninstituten nicht alles Gold ist, was glänzt, und welch ein treffliches Ensemble unsere deutsche Oper in dieser Saison vereinigte.

Dr. Richard Batka

KONZERT

AGRAM: Eine überreiche Konzertsaison! Von Pianisten sei Wilhelm Backhaus genannt, der sein Programm mit einer äußerlichen Ruhe und Gleichgültigkeit erledigte, die, falls nicht tatsächlich äußerlich zur Schau getragen, schmerzlich berühren müßte; seine einwandfreie Beherrschung des Technischen konnte wohl bei Liszt voll befriedigen, doch wo es hieß, den Tasten warm pulsierendes Leben einflößen, ließ Backhaus den Eindruck des empfindenden Musikers vermissen. — In zwei Konzerten bewies Leo Slezak, daß ein vorzüglicher Bühnenkünstler nicht ein ebensolcher Konzertsänger sein muß. Das gleiche bewies Pennarini, der unser wohldiszipliniertes Publikum arg verkannte, wenn er ihm zumutete, den Vortrag von Opernstücken von dieser Stelle aus als künstlerisch und geschmackvoll anzuerkennen. Pennarini, von Dr. Decsey begleitet, errang übrigens, ebenso wie Slezak, starken äußerlichen Erfolg. — Ein Meister des Konzertgesanges, Ludwig Heß, versöhnte mit der vollendeten Wiedergabe seines Schubert-Wolf-Programms alle diejenigen, die vom Konzertgesang etwas anderes erwarten als Beweise besonders gut entwickelter Stimmbänder. — Durchaus künstlerisch war das Spiel des Bologneser Streichquartetts. — Welche Wirkungen aber ein warmblütiger Musiker erzielt, lehrte uns Ferdinand Löwe an der Spitze des Konzertvereins-Orchesters aus Wien. Bruckners „Romantische“ und Beethovens dritte „Leonore“ waren Höhepunkte des genußreichen Abends.

Ernst Schulz

ALTENBURG: Unter den thüringischen Residenzen nimmt in künstlerischer Beziehung Altenburg von jeher die unbedeutendste Stellung ein. Städte wie Weimar, Dessau, Meiningen und Coburg verdanken ihren Ruf als alte Kulturstätten dem kunstliebenden Sinn ihrer Fürsten, während die herzoglich sächsische Residenz bei der bäuerlichen Abstammung ihrer Bewohner und dem engherzigen Krämergeist ihrer „geistigen“ Führer bislang kaum einen Hauch jener Kultur verspürt hat. Die bildenden Künste in den Händen von Dekorationsmalern und Stukkateuren und die Dichtkunst von Lehrern und Geistlichen in Erbpacht genommen! Anders auf reproduktiv-musikalischem Gebiet. Wenigstens zeigt sich da seit einigen Jahren ein erfreulicher Umschwung zum Besseren, so daß der Versuch gerechtfertigt erscheint, die Blicke derer, die von Altenburgs Kulturbestrebungen weder im Guten noch im Bösen gehört, auf eine wenn auch nur bescheidene Regung künstlerischen Arbeitens zu lenken. Es ist das unleugbare Verdienst Dr. Göhlers, die Oper einer jämmerlichen Versumpfung entrissen zu haben. Wenn indes weder er noch sein Nachfolger am Diri-

gentenpult, Herr Richard, den Aufwand ernster Arbeit belohnt sehen, so trägt die Anfängerwirtschaft, die durch die Unzulänglichkeit der finanziellen Mittel veranlaßt ist, wohl das Meiste dazu bei. Immerhin seien als gut einstudierte und mit künstlerischem Erfolg herausgebrachte Opernnovitäten „Flauto solo" und „Tiefland" gebührend hervorgehoben. Nur die Abonnementskonzerte der Hofkapelle vertragen einen höheren Maßstab. Unter Hinzuziehung bedeutender Instrumentalsolisten (Manén, Busoni u. a.) vollziehen sich diese Achtung gebietenden Veranstaltungen meist nicht unter besonders reger Beteiligung der Öffentlichkeit. Eine größere Anziehung üben entschieden die Konzerte der „Künstlerklause" auf das Publikum aus. Musikdirektor Ehrlich, der zielbewußte, künstlerisch feinfühlige Organisator dieses Unternehmens, vermittelte Altenburg auch in diesem Winter die Bekanntschaft namhafter Persönlichkeiten, von denen ich besonders Josef Weiß und Florizel von Reuter nenne. Gegenüber den Leistungen der hochbedeutenden Barthschen Madrigalvereinigung versagt einstweilen noch der Geschmack des Durchschnittshörers, dessen musikalisch-ästhetischer Horizont sich jedoch von Jahr zu Jahr langsam aber sicher weitet.

Dr. Hugo Weiß

ANTWERPEN: Entgegen früheren Jahren fanden im April-Mai noch verschiedene Konzerte statt, die einer Erwähnung wert sind, so das letzte Abonnementskonzert der „Nieuwe concerten", in dem sich das Londoner Symphonie Orchester unter Leitung des feurigen Peter Raabe sehr vorteilhaft vorstellte, eine vollendete Aufführung des „Messias" durch den kleinen, aber vorzüglich disziplinierten Chor der Société de musique sacrée unter dem jugendlichen Leiter Ontrop, endlich eine verdienstliche Wiedergabe von Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt" und Benoit's nicht bedeutendem Oratorium „Hucbald" durch den unter Leitung von Joris De Bom stehenden Chor der Lehrervereinigung Diesterweg. — Glänzende Feste veranstaltete die Deutsche Liedertafel bei Gelegenheit ihres 50jährigen Stiftungsfestes. Aus diesem Anlaß gab auf der Durchreise nach England der Kölner Männergesangverein ein Konzert im Französischen Theater und erntete für seine glänzenden Leistungen Stürme des Beifalls, obwohl man hierzulande höchsten Maßstab an solche Chorvereinigungen zu legen berechtigt ist. Der Dirigent Schwarz und die die Kölner auf ihrer Sängerfahrt begleitenden Solisten, Angèle Vidron (Gesang) und der Violinvirtuose Willy Heß wurden durch zahlreiche Hervorrufe ausgezeichnet. Höher noch schlugen die Wogen der Begeisterung tags darauf beim Festkonzert der Liedertafel, in dem unter Leitung des gefeierten Dirigenten Welcker Mendelssohns „Lobgesang", Brahms' Rhapsodie, Bruchstücke aus Bruchs „Glocke", das „Meistersinger"-Finale durch einen Chor von 250 Mitwirkenden und Frau Rüsche-Endorf, Frl. Philippi, die Herren Urlus und Liszewsky als Solisten zu vollendeter Aufführung kamen. Den Schluß bildete der Vortrag von Zöllners „Bonifacius" durch die gemeinsamen Chöre der Kölner und Antwerpener Vereine unter Leitung des seit einem Jahre hier ansässigen Komponisten, dem begeisterte Ovationen dargebracht wurden.

A. Honigsheim

BARMEN: Die Saison der Konzertgesellschaft schloß mit einer in bezug auf Chor- und Orchesterleistungen hervorragenden Aufführung der Matthäuspassion, während die beiden vorhergegangenen Konzerte gleichfalls unter Stroncks Leitung ein gemischtes Programm boten. — Der — anläßlich der Einführung der städtischen Billetsteuer — totgemeldete, dann aber zur Genugtuung seiner vielen Freunde wieder aufgelebte Allgemeine Konzertverein hatte mit den Solisten in „Paradies und Peri" keine glückliche Hand. Der Chor bewährte sich. Die beiden anderen Abende brachten größere Instrumentalwerke unter Hopfes anregender Leitung mit der angenehmen Abwechselung vokaler Darbietungen, bei denen Margarete Siems durch Kehlfertigkeit und Stimmittel berechtigtes Aufsehen hervorrief. — Aus der Fülle sonstiger Ereignisse seien das Barmer Streichquartett erwähnt, sowie je ein wohlgelungenes Konzert des Oberbarmer Sängerhains und des Barmer Männerchors. Der Lehrergesangverein steuerte einen Schumannabend bei, und die Niederrheinische Instrumental-Vereinigung ließ bei ihrem unter der energischen Hand des Kapellmeisters Alfred Höhne stattfindenden Musikfest vollständig vergessen, daß ihre Mitglieder keine Berufskünstler sind. Dr. Gustav Ollendorff

BROMBERG: Symphoniekonzerte. Nelte (hier neu „Les Préludes", d'Albert „Rubin"-Vorspiel); Hendreich (Ouvertüre „Benvenuto Cellini"). E. Niepels Kirchenkonzerte (Herzogenbergs sehr eindrucksvolles Requiem, Kantaten und Choralvorspiele von Reger, Mendelssohns herrliche dritte Orgelsonate meisterhaft von Niepel gespielt) gewinnen an Bedeutung. Bei einem schönen Liederabend der „Liedertafel" unter Niepel bewies Lotte Kreisler, daß auch eine schöne Stimme durch Tremolieren ungenießbar wird. Die „Singakademie" (Schattschneider) führte Bruchs „Odysseus", eine „Meistersinger"-Szene und Bachs „Johannespassion" würdig auf. Solisten: die sieghafte Frau Hövelmann-Tornauer, die feinsinnige Hedwig Kaufmann und der prächtige Lederer-Prina; Marie Woltereck verletzte durch taktlose Vergnügtheit in weihevoller Stunde (Bach). Der schlicht-kraftvolle Bruno Stein gab mit der „Eintracht" einen deutschen Volksliederabend; sein Chor „Nächtliche Heerschau" verdient Verbreitung. Der begabte, junge Pianist Herbert Lilienthal langweilt noch durch Tempoverschleppung und eigensinnige Phrasierung; Technik gediegen, Ton blühend. Otto Rehbert verschwendete virtuose Technik und schönes Temperament an das ziemlich öde Klavierkonzert op. 22 von Saint-Saëns. Willi Wellmann spielte in zwei eigenen Konzerten viel Beethoven (Variationen c-moll, Sonate cis-moll, „Wut", Konzert c-moll). Willy Kühling trug mit wunderschönem Ton de Swert's anmutiges Cellokonzert op. 38 vor. W. von Winterfeld meisterte mit kleinem Ton und tadelloser Technik das Violinkonzert op. 22 von Wieniawski. Lydia Kopiske produzierte mit Erfolg ihren wohlklingenden Alt. Käthe Röhls silberheller Mezzo-

sopran, unterstützt vom feinsten künstlerischen Geschmack, ist weiterer Ausbildung wert. — Von auswärts: Berliner Domchor; Alexander Heinemann, dessen phänomenale Gesangskunst durch Ludwig Wüllners einzigartige Künstlergestalt noch überstrahlt wurde; Otto Neitzel; Holländisches Trio; Conrad Ansorge, der mehr als Athlet, denn als Poet erschien; Lula Mysz-Gmeiner; Otto Briesemeister; der Pianist Leopold Spielmann, der wieder groß im Kleinen war (entzückend Rheinbergers „Waldmärchen"); die Brüsseler, die mit Grieg's Quartett g-moll begeisterten.

W. Wollmann

BRÜNN: Das hiesige Konzertwesen wird durch die außerordentlich hohen Eintrittspreise systematisch zugrunde gerichtet. Von einem falschen ökonomischen Prinzip geleitet, setzt man die Eintrittspreise oft höher an als in Wien für erstklassige Konzerte. Hierdurch hat man vielleicht einige Jahre hindurch größere pekuniäre Erfolge erzielt, aber andererseits wurde dadurch die Bildung eines Nachwuchses der ständigen Konzertbesucher vereitelt. Die Folgen dieses falschen Systems zeigen sich deutlich an dem Umstand, daß seit Neujahr kein einziges bemerkenswertes Solistenkonzert veranstaltet wurde. Nur Patschnikoff ließ seine Geige in einem Musikvereinskonzert, in dem Tschaikowsky's „Manfred"-Symphonie zur Erstaufführung gelangte, erklingen. — Bei den Philharmonikern hörten wir Bruckners „Achte". — Der Männergesangverein veranstaltete ein Orchesterkonzert mit interessantem Programm, und wie alljährlich fand auch heuer wieder eine vom Organisten Burkart geleitete Bach-Feier statt.

S. Ehrenstein

BUDAPEST: Das süße Lied verhallt. Zum Glück verhallen auch die bösen. Die Konzertsaison hat ihr Ende erreicht. Die letzten Wochen brachten uns noch eine mittelmäßige Aufführung der „Neunten" bei den Philharmonikern, das letzte Konzert des Akademieorchesters unter Leitung David Poppers, deren Glanzpunkt eine ausgezeichnete Interpretation von Brahms' „Schicksalslied" bildete, und eine symphonische Matinee Ladislaus Kun's, der unserem Publikum zum erstenmal die Bekanntschaft mit einem Orchesterwerke Max Regers („Variationen und Fuge über ein heiteres Thema von Joh. Adam Hiller") vermittelte. Das interessante Werk weckte mehr Bewunderung als Gefallen. — Mit einer sehr anziehenden Veranstaltung stellte sich uns der neugegründete, unter Leitung des Opernkapellmeisters Emil Lichtenberg stehende „Ungarische Damenchorverein" vor. Die Vorträge des Vereins, der aus Frauen und Mädchen der besten Gesellschaftskreise besteht, überraschten durch hohe rhythmische Präzision, dynamische Feinheiten und eine seltene Reinheit der Intonation. Die letzten solistischen Veranstaltungen der Saison waren Liederabende der jugendlichen, hochbegabten Altistin Gita Lazarus und von Fritz Feinhals, dessen Künstlerschaft jedoch auf der Bühne auf ungleich höherem Niveau steht, als im Konzertsaal.

Dr. Béla Diósy

CINCINNATI: Das Cincinnati May-Festival. Das alle zwei Jahre wiederkehrende May-Festival fand zwischen dem 5. und 9. Mai statt, und sein künstlerischer wie finanzieller Erfolg mußte jeden Freund unseres Musiklebens mit aufrichtiger Freude erfüllen. Trotz des abscheulichsten Wetters waren die vier Abend- und zwei Nachmittagskonzerte überfüllt, und die Wogen der Begeisterung gingen hoch. Löwenanteil am Erfolg muß dem musikalischen Leiter, Frank van der Stucken, zuerkannt werden. Er hat die Ausbildung des Chores übernommen und ihn durch unermüdliche Arbeit, weder sich noch seine Sänger dabei schonend, in verhältnismäßig kurzer Zeit zu einer Leistungsfähigkeit entwickelt, die ihn unter die wahrhaft berufenen Chordirigenten einreiht. Von den großen Aufgaben, die er sich gesetzt hat, gelang ihm Pierné's „Kinderkreuzzug" am besten. Hier handelte es sich in der Tat um eine Aufführung ohne Makel, die man unter Beiseitesetzung jeder kritischen Regung ungestört genießen durfte. Der „Kinderkreuzzug" ist ein faszinierendes Werk, das durch ihm entströmende starke Stimmung den Hörer in Bann hält. Mittelalterliche Mystik, kindliche Frömmigkeit, die Träger der legendären Dichtung, verbinden sich darin mit einer Musik, die, auf alten Volksgesängen christlicher Anfänge fußend, mit allen Reizen melodischer Erfindung und moderner Harmonik geschmückt ist und in der Behandlung des Chor- und Orchestersatzes die Meisterhand verrät. Es gelang dem Dirigenten, die Schönheiten des Werkes erschöpfend zu enthüllen. Die Chöre wurden in feinster Abtönung gesungen; staunenswert war die Präzision und Frische des 700 Schulkinder zählenden Kinderchors. Orchester und Solisten fügten sich dem Ganzen wirkungsvoll ein. Nicht ganz so hoch stand die Aufführung der „Matthäuspassion", wenn auch die korrekte, sichere Schulung der Chöre anzuerkennen war. Aber der poetische Hauch, der dramatische Atem fehlte. Die Auffassung war konventionell und bewegte sich auf der nüchternen Linie des englischen Oratoriums. Eine ungekürzte Wiedergabe des Werkes ist an sich keine verbesserte. Manche Arien sind mit gutem Recht gestrichen. Musikalisch nicht wertvoll genug, verschleppen sie die Handlung und ermüden den Hörer. Dagegen waren die Zeitmaße im allgemeinen zu schnell und gaben der Ausdrucksvertiefung nicht genügend Raum. Die Unzulänglichkeit der Solisten verschärfte diese Mängel. Seiner Aufgabe ziemlich gewachsen, und zwar auch mehr nach der gesanglichen als geistigen Seite, war bloß der Evangelist (Beddoe). Eine sehr belebte Aufführung erfuhren Haydns „Jahreszeiten". Ich habe kaum je eine virtuosere Leistung eines gemischten Chors als die Wiedergabe des Jagdchors im dritten Teil gehört. Hätten doch die Solisten mehr von der Vorve der wackeren Chorsänger gezeigt! Frau Gadski fühlte sich in der Durchführung der Sopranpartie durchaus nicht in ihrem Element, und ihre gesangliche Leistung reflektierte dies sehr spürbar. Eine starke Enttäuschung bot der Bassist Dalton Baker, den man eigens für das Fest sich von England verschrieben hatte. Eine ganz hübsche Stimme, die im kleinen Raum klingen mag, in Music Hall aber wirkungslos und ohne Tragfähigkeit verhallte. Dabei zeigte sein Vortrag weder seelische Wärme noch geistiges Erfassen, höchstens echte britannische Langweiligkeit. —

Von kleineren Chorwerken seien noch erwähnt: Liszts 13. Psalm; vom Tenoristen Johnson (New York) mit Unterstützung des trotz Solistenverstöße unerschütterlich-sicheren Chors trefflich vorgetragen, Grieg's „Olaf Trygvason" und als Novität Debussy's „Blessed Damozel". Die allen Werken getreulich folgende Anerkennung des Publikums hielt dieser Novität gegenüber nicht stand, denn sie wurde schweigend, aber deutlich abgelehnt. Während sich bei Pierné katholischer Mystizismus mit edler Tonsprache paart, in faßbaren musikalischen Formen und Gedanken ausgedrückt, erscheint er bei Debussy als Stimmungsschwindel. Möglich, daß Debussy es nicht minder ernst meint; allein seiner Musik fehlt das greifbare Kennzeichen. Es lohnt sich nicht, in dem Werk nach Gedanken zu forschen, denn die Suche wäre vergeblich. Auch in der gerühmten Orchestrierung konnte ich trotz verschwenderischer Harfenverwendung keine neuen wertvollen Einfälle entdecken. Nun zu den Hauptsolisten. Bessere Proben ihrer Kunst gab Frau Gadski mit der Wiedergabe der Elisabeth-Arie im letzten Abendkonzert. Diese hat stets zu ihren erfreulichsten Leistungen gezählt. Dagegen war ihr Vortrag der Elvira-Arie farblos und zur E-dur-Arie des „Fidelio" fehlt ihr heute noch wie vor Jahren musikalische und gesangliche Beherrschung. Die Art, wie sie sich den Abschluß des Allegros zurechtlegt, beweist einen Mangel an Selbstkritik, den eine Sängerin ihres Ranges sich nicht vorwerfen lassen sollte. Es war Frau Schumann-Heink vorbehalten, uns durch ihre unvergleichliche Kunst auf die Höhe reinsten Genießens zu führen durch ihre Wiedergabe der Dalila-Arie und dreier Schubertscher Lieder mit Orchester, die, so oft man sie von ihr hören mag, den Hörer immer als neue Offenbarungen wieder entzücken. Mir erschien der Vortrag dieser ungewöhnlichen Künstlerin diesmal noch beseelter, noch vertiefter. Ihr „Erlkönig" bedeutet einen Höhepunkt dramatisch-gesanglicher Vortragskunst. Ganz besondere Anerkennung für die Gesamtleistung während der Festtage gebührt dem Chicagoer Orchester und seinem Dirigenten Friedrich Stock, und zwar mit gutem Grund. Unter keinem glücklichen Stern konzertierten hier Orchester und Dirigent letzten November, die Serie unserer Symphoniekonzerte eröffnend. Konnte ich damals die Leistung nicht günstig beurteilen, so konstatiere ich diesmal mit besonderer Genugtuung das Gegenteil. Die vorzüglichen Begleitungen der großen Chorwerke können nicht hoch genug eingeschätzt werden. Außerdem hörte ich unter Stock eine der lebensvollsten und großzügigsten Wiedergaben, deren ich mich entsinne, von Brahms' dritter Symphonie, und nach Anhören des „Don Juan" von Strauß reihe ich ihn unter die Begabtesten der jüngeren Dirigentengeneration ein. Alles in allem: es war ein Musikfest, das ernster Kunst eine breite Gasse bahnte. Chorgesänge wurden geboten, die keine andere Stadt Amerikas, weniger Europas, zu bieten imstande sind. Dieser Chor ist unser eigenster Besitz, und, welche Aufgaben ihm auch im Jahre 1910 gestellt werden, er ist ihnen gewachsen, um so mehr, als derselbe Mann, dessen Verdienst die meisterhafte Ausbildung ausschließlich ist, ihn auch in zwei Jahren „zu neuen Taten" führen wird: Frank van der Stucken.

Louis Victor Saar

DANZIG: Fritz Binder mit der Singakademie dirigierte erfolgreich Tinel's „Franciscus" und die „Matthäuspassion", ferner die von Riemann entdeckten elf Wiener Tänze Beethovens, drei kleine Stücke von Hugo Kaun, zu lange Variationen von Grieg über eine nordische Romanze und anderes Nördliche, Brahms' Akademische Ouvertüre, sowie Weingartner-Webers „Aufforderung zum Tanz". — Rudolf Krasselt brachte mit dem Theater-Orchester ausgezeichnet Brahms' Symphonie c-moll und Beethovens Fünfte; Schwarz mit dem Orchesterverein rühmlichst Liszts Faust-Symphonie und die interessanten Intermezzi Goldoniani von Enrico Bossi. — Heinrich XXIV., Prinz Reuß, dirigierte seine tüchtig gearbeitete, nicht uninteressante fünfte Symphonie; Brandstaeter führte verdienstlich „Die Schöpfung" auf. — Solisten von Bedeutung: Ysaye (ein Violinkonzert von Bruch mit Stromschnellen in den Schlüssen, sonst ideal, ein Konzert von Mozart, metrisch unordentlich), Alfred Krasselt (Beethovens Violinkonzert, klassisch klar, rund, beseelt), Georg Schumann (Schumanns a-moll Konzert, feurig, sicher), Lamond (Tschaikowsky's Konzert, grandios, unfehlbar, doch etwas kyklopisch, Andante zerflossen). — Das Berliner Quartett: Hedwig Kaufmann, Agnes Leydhecker, Walter, Fitzau, sang Brahms' Zigeunerlieder tadellos und voll Laune, Klassisches und älteres Religiöse meisterlich. Senius' Ton wunderbar frei, süß, nervig, Vortrag in Mozart und Liszt exquisit; nur „Adelaide" übergeistreich. Fitzau in „Franciscus" und als Christus in der „Matthäuspassion" würdig, warm und schön; er rettete im „Franciscus" außerdem böser Umstände halber die Tenorpartie; Hedwig Kaufmann als Sopran musterhaft und wirkungsvoll. — Martha Engler, Anna Hoffmann boten stimmlich frische und geschmackvolle Liedervorträge. — Kurt Lietzmann gab einen eignen Liederabend; klangreiche, biegsame Stimme, zu Heroischem und Lyrischem gleich befähigt. Vortrag eminent geistvoll. — Als brillante Pianistin tat sich Meta Förster durch Geist und Grazie hervor. — Richard Kroemer erweist sich konstant als Geiger ersten Ranges, spielte solo Sinding's „Nordische Suite" höchst plastisch und mit Hugo Kroemer, der im Ensemble unübertrefflich ist, César Franck's Sonate A-dur und Thuille's Sonate op. 30. — Binder-Becker-Kroemer spielten das geniale Trio op. 15 von Smetana schöpferisch frei, desgleichen Schubert op. 99 und Beethoven op. 38. — Das Quartett Kroemer-Schwidowski-Songer-R. Krasselt erwarb sich reichstes Verdienst mit dem mystischen, äußerst schwierigen Quartett op. 20 von Claude Debussy, op. 22 von Tschaikowsky, auch Schumanns op. 41, I und Smetana's „Aus meinem Leben", das man ad acta legen könnte, mit Kollmann und Dorrenhorn ein Streichsextett des jungen Adami, Veranstalters ihrer Konzerte, Opernmusik ohne Oper, 50 Minuten lang. Manches interessant, zuletzt allzu bizarr Strauß streifend. R. Kroemer, Knoster, der als Flötist Künstler von Rang, und Senger exzellierten in Regers Serenade op. 77, Hoffmannisch



„sprechender“ Dachkammermusik. — Unterzeichneter führte 20 „Hörstunden“ zu Ende, davon Bach, Beethoven mit dem edlen Sänger Edmund Giomme, Brahms, Schumann, drei Chopin, Liszt, zum Teil unter trefflicher Mitwirkung der Damen Marie Hoesi, Kiuge, Moliath, und der Herren Waitber-Schaeffer und Krnse von der hiesigen Oper, einmal mit neun Liedern seiner Komposition. Rest Vorlesungen über verschiedene Themen mit Musikbeispielen mit Marie Hoesi, Frl. Kiuge, Maurik und Schauspielkräften.

Carl Fuchs

DESSAU: In den Hofkapellkonzerten VI—IX (Dirigent Franz Mikorey) kamen Schuberts „Rnsamunden“-Musik, Brueckners Es-dur Symphonie, Klughardts Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“, Mozarts g-moll Symphonie, die Pathétique Tschaikowsky's, Liszts XIII. Psalm, „Karfreitag und Fronleichnam“ von A. Ritter, sowie das Vorspiel und der Karfreitagszauber aus „Parsifal“ zur Aufführung. Für das noch ausstehende Schlußkonzert ist Bruckners Achte vorgesehen. Als Solistin wirkten Prof. Lutter-Hannover (Klavier) und A. Petschnikoff-Berlin (Violine). — In den Kammermusik-Abenden der Herren Mikorey, Otto, Wenzei, Weise und Weber erklangen Streichquartette von Schubert, Mozart und Borodin, Beethovens G-dur Trio op. 1 und seine Sonate für Violine und Klavier op. 24, außerdem Wolf-Ferrari's Klavierquintett Des-dur. — Ein bedeutsames Kunstereignis bildete ein Balladenabend Alexander Heinemanns-Berlin, mit Franz Mikorey am Klavier.

Ernst Hamann

DÜSSELDORF: Das sechste Abonnementskonzert des Musikvereins war der (konzertmäßigen) Aufführung der Oper „Gunlöd“ von Cornelius in der W. von Baußnernschen Bearbeitung gewidmet. Als Solisten wirkten Mathilde Dannery (Köln), William Miller (Düsseldorf), Hans Vaterhaus (Basel) (ein ganz hervorragender Suttung); diese, sowie Chor und Orchester boten Vorzügliches. Das siebente Konzert bescherte u. a. die Orchestervariationen über ein lustiges Thema von A. Hiller op. 100 von Reger; im achten gelangten die Kantaten „Herr, gehe nicht ins Gericht“, „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ und „Gott der Herr ist Sonn und Schild“ von S. Bach unter Buths' Leitung zu einer besonders schönen Wiedergabe. Dabei sangen Meta Geyer (Berlin) die Sopran-, Adrienne von Kraus-Osborne und Dr. von Kraus (Wien) die Alt- und Baß-, Richard Fischer (Frankfurt a. M.) die Tenorpartieen. F. W. Franke (Köln) bot außer der Begleitung zu den Kantaten noch die c-moll-Phantasie und Fuge für Orgel und zeigte sich dabei wieder als genialer Bachspieler. Der Abend war zugleich der letzte unter Buths' Leitung und verlief nicht ohne Ovationen für den wegen Differenzen mit der städtischen Verwaltung aus dem Amte scheidenden, verdienstvollen Dirigenten. (Da Buths jedoch sein Abschieds- und Pensionierungsgesuch mit ärztlich beglaubigter hochgradiger Nervosität begründete und diese auch die Veranlassung zu unheilbaren Differenzen mit der Stadt gab, so ist die Stellungnahme des Musikvereins der Behörde gegenüber nicht recht zu verstehen. Bekanntlich lehnte der Verein die Abhaltung des Niederrheinischen Musikfestes infolge des Rücktrittes von Buths ab.)[1] — Von weiteren Konzerten sind die Erstaufführung des Mysteriums „Der Totentanz“ von Woyrsch im Gesangverein unter Leitung von W. La Porte, das Gastspiel der Berliner Barthschen Madrigalvereinigung (im dritten Kammermusik-Abend des Musikvereins) und endlich das glänzend verlaufene Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Richard Strauß zu erwähnen.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Das Konzert von Marie Scbirow, einer temperamentvollen, jungen Violinistin von beachtenswertem technischen Können und künstlerischem Empfinden, war durch die Mitwirkung der trefflichen Liedersängerin Elisabeth Diergart und des vorzüglichen Cellisten Friedrich Grützmacher um so bemerkenswerter. Der letzte (sechste) der Sauset-Künstlerabende, die nach achtjährigem Bestehen wegen mangelnder Teilnahme des Publikums leider eingehen, führte in Hedwig Kirsch (Mannheim) eine Pianistin voll Grazie, in Plaschke (Dresden) einen Sänger voll Kraft und Tiefe auf das Podium. Von den durch das Barmer Städtische Orchester unter Höhne vorgetragenen Kompositionen von E. Korten erschienen zwei Pagenlieder mit Orchester, in denen der Balladenton gut getroffen, am wertvollsten. — Im Karfreitagskonzert boten die meisterlichen Vorträge von Ewald Fioekenhaus (Orgel), Henry Son (Cello) und H. Katona (Harfe) nicht nur einen künstlerischen Genuß, sondern auch Erbauung. Anna Erler-Schnaudt (München) erzielte mit dem von ausgezeichneter Schulung zeugenden Vortrag der Bachschen Arie „O Jesulein süß“ tiefstgehenden Eindruck. — Das sechste Abonnementskonzert, das unter Dr. Hans Haym eine Aufführung der „Johannes-Passion“ in vorzüglicher Besetzung der Solopartieen durch Tilly Cahnbley-Hinken, Maria Philippi, Anton Kohmann und Arthur van Eweyk bot, beschloß die erfolgreiche Saison in würdigster Weise.

Ferdinand Schemensky

ERFURT: Unter den musikalischen Veranstaltungen während der zur Rüste gegangenen Saison nahmen die Chorkonzerte der beiden Musikvereine das größte Interesse des musikliebenden Publikums in Anspruch. Der „Erfurter Musikverein“ (Dirigent: Richard Wetz) bot in seinem dritten Konzert die f-moll Messe von Bruckner in rühmenswerter Ausführung, der die des 13. Psalms von Liszt nur um ein ganz geringes nachstand. Die Soli wurden von Marie Busjäger (Sopran), Lilly Hadenfeldt (Alt), Hans Wolff (Tenor) und Otto Semper (Baß) gesungen; das Beste bot Herr Wolff in dem Lisztschen Psalm. „Die Schöpfung“ von Haydn bildete die letzte Darbietung des genannten Vereins in dieser Saison. — Der Chor, die Singakademie, fand auch hier wiederholt Gelegenheit, sich auszuzeichnen, und leistete namentlich in bezug auf den Vortrag recht Gutes. Unter den Solisten (Frau Neugebauer-Ravoth

[1] Vgl. hierzu auch den Artikel „Die Stadt Düsseldorf und ihr Musikdirektor“ von Richard Hähn im 1. Mai-Heft der „Musik“, S. 172 ff.

Anm. der Redaktion

[Sopran], Otto Neë [Teeor] ued R. von Milde) überragte Frau Neugebauer ihre Parteer. — Der „Sollersche Musikvereie" (Dirigent: Max Kepf) brachte zunächst „Die Jahreszeiten" voe Haydn zu Gehör, deren Wiedergabe eieen recht guten Eiedruck hieterließ; die Soli wurden von Mara Friedfeldt (Sopran), Hans Wolff (Teoer) und Rudolf Gmür (Baß) gesungen. Das Programm zu eieer Bruch-Feier, an der sich Selma vom Scheidt (Soprae) und Fritz Strathmaen (Baritoo) als Selisten beteiligten, enthielt u. a. das Agnus Dei aus op. 35 ued das „Feuerkreuz" des Komponisten. Das erste Werk wurde sehr eindrucksvoll wiedergegeben, ued auch die Ausführung des zweiten kaen gerühmt werden; nur zu Anfaeg machten sich eieige Intonatioesschwankungen bemerkbar. An großen Orchesterwerken hörten wir im „Erfurter Musikvereie" die Symphoeiees in C-dur voe Schubert, in B-dur vee Volkmann und ie G-dur ven Weingartner, ven denen die zwei zuerst geeanntee gut wiedergegeben wurden, während die Ausführueg der dritten nur wenig befriedigen koente. Der „Sollersche Musikvereie" brachte ae Orchesterwerken n. a. die d-moll Symphonie von Sinding und die „Köeig Enzio"-Ouvertüre voe Wageer; die Ausführung der beiden Ecksätze der Symphoeie sei hervorgehebeen. Außer den schon genannten Solisten hielten nech die folgeedee bei uns Einkehr: Frau Cahnbley-Hieken (Sopran); Dr. Neitzel, der in einem Koezert im Verein mit Max Kopf die Variatioeen für zwei Klaviere, op. 35, voe Saint-Saëns ie fesseieder Weise vortrug; Heierich Kiefer (Violoeceliist); Paula Ucko (Soprae); Aeatol von Roessel (Klavier); Jesn Manée, der namentlich mit der Fuge aus der g-moll Soeate ven Bach Hervorragendes bot; Lotte Kaufmaen, eine Piaeistin, der noch das rechte Gestaltuegsvermögen mangelt; Carlotta Stehenrauch, die das F-dur Konzert von Lalo und das Rendo capriccie ven Saiet-Saëes mit einem fast zu freien Vortrag spielte, daneben aber auch in eieer Gavotte ven Bach eiee hübsche Gestaltungskraft erkeneen ließ; Edith von Voigtländer, eiee Geigenküestlerie, die in Aebetracht ihrer Jugend Außerordentliches bot; Else Schünemann und Paul Geidschmidt, deren Darbietuegen eieen hohen Genuß gewährtee; Antee Foerster, der sich als ein ernst strebeeder Piaeist bewährte; Isabel Stuckey, eiee Sängerin aus Leipzig. Diese bereitete uns im Verein mit ihrer Partnerin, der Pianistie Frau Pembaur, eine ebeese arge Enttäuschnng, wie Max Vogrich, der aus Weimar gekemmen war, nm uns mit den Kindern seiner Muse bekanntzumachen und weder als Komponist noch als Pianist auch nur im allergeriegsten zu interessieren vermochte. — Das Erfurter Trio (Lilly Goman, Albert Járosy nnd Emil Voigt) bot einige Kammermusikwerke in anerkennenswerter Ausführung. Einen großen Genuß gewährten auch die Darbietungen des Wietrowetz-Qnartetts aus Berlie.

Max Puttmann

GIESSEN: Das Jahr 1907/8 brachte uns wieder zehn Konzerte des Gießener Konzertvereins. Danehen regte sich in anderen Gesangvereinen ein Strehen nach höheren Aufgahen, das alle Anerkennung verdient; die Pionierarbeit um die Erhöhung der Ansprüche, der Lust und Liebe für wahrhaft gete Musik, ist also nicht vergeblich gewesee. Freilich, die Eröffnueg eiees neuee, sehr hübschen Theaters — in dem durch das Frankfurter ned Darmstädter Opernensemble mit Orchester „Figaros Hochzeit", „Barbier", „Fidelie", „Waffenschmied" nnd „Fra Diavelo" gebracht wurden dank der Rührigkeit und Ueternehmnngslust des Theatervereins — hat den Konzerten für diesmal greßen Eintrag getae, ued der Kenzertverein hat einen schweren Kampf zu bestehen. Wenn ihm aber wieder Musiker wie Henri Marteau, Wilhelm Backhaus, Ludwig Wüllner u. a. zur Seite stehen, ae wird er seinen Kampf wohl bestehen. Ven den Keezerten seiee hervergehebeen eie Abend der Pariser Secićté (Henri Casadesus und Genossen und Marie Buissen), der ganz herrliche Genüsse bot. Mezarts Allegretto alla turca auf dem Clavecin (Alfred Casella) wurde jetzt erst in seinem eetzückeeden Charakter aufgedeckt. Im ersten Chorkonzert wurde W. de Haan's kleines Chorwerk „Das Lied vom Werden ued Vergehen" ausgeführt und hatte einen schönen Erfeig. Danach kam Johannes Brahms mit seinem gewaltigen „Triumphlied" mit dem vertrefflichenSäegerAugust Leimer(Frankfurt) in der Selepartie. Ein Selisteeabeed Henri Marteaus zeigte den herrlichen, urgesunden Meister auf der höchsten Stufe der Volleedeng. Ludwig Wüllners Liederabend mit Hermaen Zilcher am Klavier war vortrefflich. Wilhelm Backhaus, ein ebenso urwüchsiger Musikant wie Marteau, hrachte aus dem Vellen heraus Tschaikewsky's b-moll Konzert op. 23 nnd Soli von Chepin. Daneben kamee Wagners Ouvertüren „Christeph Celumbus", „Rule Britannia" und Liszts „Tasse" in vertrefflichster Weise zu Gehör. Der Verein hatte diesmal für seiee Orchesterkeezerte und das erste Chorkoezert das Orchester aus dem Zeologischen Garten zu Fraekfurt a. M. eegagiert, mit nnbestreitharem künstlerischen Erfolg. — Die Kammermusik-Abeede ueseres Gießner Trios: Trautmann, Rehner und Hegar hrachten eine reiche Fülle schöester Gahee alter ued mederner Meister. Den Beschluß bildete das zweite Chorkenzert, das Meisterwerken weltlicher Vekalmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts gewidmet war: H. L. Hasler, Jeh. Eccard, John Beenet, Daniel Friederici, G. Giaceme Gasteldi, Haydn und J. S. Bach, neben alten Velksliedern und Liedern ven L. Reichardt, J. F. Reichardt und J. A. P. Schulz standen auf dem Programm. Besonders hervergehoben davon seien Gagliarda von H. L. Hasler, „Fließet dahin" von Bennet nnd dann die heiden Bachschen Kantaten: die Kaffeekantate und die Jagdkantate, welch letztere hier wohl seit Bachs Zeiten zum ersten Male wieder in Deutschland zur Aufführnng kam. Dies ist umso verwunderlicher, als sie ein ungemein frisches Werk ist nnd den Solisten, insbesondere der Sopranistin herrliche Aufgaben stellt, die von Anea Kaempfert (Frankfurt) auf das glücklichste gelöst wurden. Die Arie der Pales: „Schafe können sicher weiden" ist das Entzückendste, was sich denken läßt. Die Begleitung auf dem Flügel durch den Dirigenten des Vereins, Gustav Trautmann, wird mir immer unvergeßlich sein. In der Kaffee-

kantate löste der Vertreter des Vater Schlendrian, Hans Vaterhaus, stürmische Heiterkeit aus; seine Art ist vortrefflich, wenn auch der gärende Most noch einiger Abklärung bedarf. Anton Kohmann brachte insbesondere die schwierigen Duette mit seiner Partnerin, Frau Kaempfert, vortrefflich zu Gehör. Der Akademische Gesangverein, einer der ältesten gemischten Chöre überhaupt — er ist 1819 gegründet, feiert also im nächsten Jahre seinen 90. Geburtstag — ist ein fügsames Instrument unter dem Taktstock seines Dirigenten. Dr. C Spohr

GLEIWITZ: Es ist nicht zu leugnen, daß der Gleiwitzer Musikverein seit seiner Gründung unter einem nicht gerade günstigen Stern steht. In der Zeit, da Meister hinsiechte, ruhte die Tätigkeit des Vereins vollständig, und damit wurde der Institution der größte Schaden zugefügt. Das Erbe Meisters trat hier Ernst Maschke aus Rostock an. Mit großem Fleiß ging er an die vollständige Neuorganisation des Chores, und in kurzer Zeit war die Arbeit so weit gediehen, daß der Verein mit einem a cappella-Konzert an die Öffentlichkeit treten konnte, das recht beifällige Aufnahme fand. Noch aber fehlte hierbei der künstlerische Schliff, und man merkte, daß die Bildungsarbeit noch nicht vollendet war. Einen wohlverdienten und berechtigten Erfolg erzielte der Chor mit einer „Odysseus"-Aufführung. Im ersten Solistenkonzert sang Paul Knüpfer mit seiner prachtvollen Baßstimme Lieder und Balladen. Im zweiten Konzert spielte Ysaye. — Neben dem Musikverein lenkte noch der katholische Kirchenchor unter seinem begabten Dirigenten Franz Gebauer die Aufmerksamkeit auf sich. Gelegentlich des hier stattgefundenen Schlesischen Cäcilienbundesfestes hörten wir von ihm die Wiedergabe großzügig angelegter Messen von Greith, Filke, Mittmann und anderen bekannten schlesischen Kirchenkomponisten. Nicht nur die musikalische Arbeitsleistung, die hohe Anforderungen stellte, bewältigte der Chor in staunenswerter Weise, sondern er bot auch ungetrübten Genuß. Im Laufe des Winters brachte er noch eine sorgfältig studierte Aufführung von „Paradies und Peri" heraus. In all diesen Konzerten wirkte die hiesige gut geschulte Regimentskapelle, die unter der umsichtigen Leitung des Kapellmeisters Sobanski jederzeit bemüht ist, den hier an sie gestellten hohen Anforderungen gerecht zu werden.
Magnus Dawison

HALLE a. S.: Die Nachlese der Konzertsaison verzeichnet noch ein Konzert von Lula Mysz-Gmeiner, mit Eduard Behm am Klavier, das tiefgehende Eindrücke hinterließ. Julius Klengel wirkte im zweiten Konzert des Lehrergesangvereins unter Otto Reubke mit. Unter demselben Dirigenten erlebte auch Kiels „Christus" in der Robert Franz-Singakademie eine Aufführung. Endlich sind noch zu erwähnen zwei Pianisten, Herr Sokoloff und Frl. Gruenert, die auf ihrem ersten Kunstausfluge mit Beethovens Es-dur und G-dur Konzerten und einigen Solostücken wohl die Finger regten, aber nicht die Herzen bewegten. — Nicht unerwähnt möchte ich das hochinteressante Kirchenkonzert des Stadtsingechors unter Karl Klanert lassen, das die edelsten Blüten alter wie neuer Kirchenmusik in trefflicher Ausführung bot, und das durch das herrliche Orgelspiel des Dresdener Orgsolisten A. Sittard noch an Interesse erheblich gewann. Der hiesige Konzertsänger H. Spörry veranstaltete mehrere Liederabende, die Robert Franz und Hugo Wolf gewidmet waren, und durfte sich eines schönen künstlerischen Erfolges rühmen. Martin Frey

HEIDELBERG: Der Bachverein (Philipp Wolfrum) beschloß seine Saison mit der Aufführung von Beethovens „Missa solemnis"; dieser ging Bachs Fuge und Präludium in Es voran, von Wolfrum mit bewundernswerter Gestaltungskunst auf unserer prachtvollen Orgel gespielt. In bezug auf die Messe wurde des Tondichters Wort restlos erfüllt: sie ging „zu Herzen". Ungefähr 3000 Hörer mochten sich eingefunden haben; auch im Volkskonzert des Vorabends war das Haus ausverkauft. Glänzend bewährte sich wieder der stattliche Chor, der im Laufe der Saison sehr häufig in Anspruch genommen war. Das Orchester war durch auswärtige Instrumentalisten bedeutend verstärkt. Die Soli vertraten Emma Bellwidt (Sopran), Frau Rief-Kiß (Alt), Anton Kohmann (Tenor) und H. Vaterhaus (Baß). Das Violinsolo spielte Walter Porges, die Orgel K. Hasse. — Den breiten Schichten des Volkes gegen geringstes Entgelt die wertvollen Erzeugnisse der Kammermusik zu vermitteln, bezwecken die nicht genug zu rühmenden „städtischen volkstümlichen Kammermusik-Abende", für die in den beteiligten Kreisen regstes Interesse bekundet wurde. Zu Gehör wurden in zwei Abenden gebracht: Triowerke, Sonaten für Violine, für Violoncello usw. von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert. — Ein neues Streichquartett der Brüder Post hat sich mit Haydn, Beethoven und Brahms vorgestellt und berechtigt der günstigen Verhältnisse wegen zu erfreulichen Erwartungen. — Von den vielen strebsamen Männerchören sei diesmal insbesondere der „Liederkranz" (Dirigent K. Woidt) mit einer Aufführung von H. Zöllners „Kolumbus" erwähnt. Karl Aug. Krauß

KLAGENFURT: Kärntens Hauptstadt erfreute sich im letzten Jahre eines ziemlich regen Musiklebens. Hauptträger ständiger Konzerte sind der Orchesterverein, der Musikverein und der Männergesangverein. Ersterer veranstaltete vier Symphoniekonzerte, die dank der Energie und hohen Künstlerschaft ihres Dirigenten, Ernest Schmeißer, überaus glücklich verliefen. Die Symphonieen von Schumann in B, Weingartner in G und Beethoven No. 6, das Bruchsche Violinkonzert g-moll, in dem der an das Wiener Konservatorium berufene ausgezeichnete Konzertmeister Gottfried Feist brillierte, Berlioz' „Römischer Karneval", sowie Bruchstücke aus den Musikdramen Richard Wagners seien als nennenswerteste Stücke hier erwähnt. — Große künstlerische Genüsse vermittelten uns die Kammerkonzerte des aus den Herren Feist, Rauter, Richter und Mayor bestehenden Musikvereinsquartetts. Wir bekamen u. a. zu hören Quartette von Mozart, Haydn, Smetana, das Streichquintett von Schubert (I. Cello Dr. Rothauer), Grieg's Sonate op. 45, sowie Brahms' Trio op. 101, am Flügel prächtig

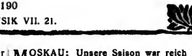
unterstützt von Ed. Bornschein. — An Solisten hörten wir im letzten Winter: Sarasate und Berthe Marx, das Russische Trio, ferner Slezak, Lulek, Else Schünemann, Pennarini, Tilly Koenen u. a. In den meisten Liederabenden besorgte der hiesige Chorleiter Dr. Edwin Kemaner die Begleitung am Flügel. — Zuletzt möchte ich noch zwei musikalische Ereignisse erwähnen: den Klavierabend von Franz Rösler aus Rom und das Kompositionskonzert von Eduard Bornschein. Schade, daß die Namen dieser beiden Künstler nicht schon weiter in die Öffentlichkeit gedrungen sind. Rösler zählt wohl zu den bedeutendsten und gediegensten Klavierspielern der Gegenwart. Seine hervorragenden Interpretationen Bachscher und namentlich Beethovenscher Klavierwerke dürften wohl nicht so leicht Nachahmung finden; ein mächtiger Zug, durchglüht von Leidenschaft und echter Überzeugung, und urgermanisches Empfinden sind die Hauptvorzüge im Spiele dieses eminenten Künstlers. Im Kompositionsabend Eduard Bornscheins hatten wir Gelegenheit, die Bekanntschaft mit einem Tondichter zu machen, der gewiß noch von sich reden machen wird. Nicht als ob Bornscheins Gesänge, um die sich namentlich der Grazer Heldenbariton Hermann Jessen rühmlichst verdient machte, auf den ersten Blick fesselten, aber je mehr man sich in diesen kerndeutschen Musiker hineinlebt, desto mehr gewinnt seine, mitunter vielleicht etwas herbe, Mundart. Neben einer stattlichen Reihe tiefempfundener Lieder und Balladen waren es vor allem die „Narrenlieder", die hervorgehoben zu werden verdienen.
Emanuel Newetny

KÖLN: In der Musikalischen Gesellschaft errang sich der einheimische Fritz Dietrich mit dem schönen Vortrage des ersten Satzes von Joachims Ungarischem Violinkonzert und Tartini's „Teufelstriller"-Sonate einen ausgiebigen Erfolg. Freundlich aufgenommen wurde auch Helene Passow-Vogt aus Meiningen, obgleich ihre Liedervorträge ebenso wie die Wiedergabe der „Paulus"-Arie weder im allgemein künstlerischen Sinne noch als Ausfluß einer Individualität dazu angetan waren, sonderliches Interesse wachzurufen. — Der Kölner Tonkünstlerverein brachte bei seinem letzten Abend der Saison in interessanter Zusammenstellung Instrumental- und Vokalkompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts. Unter Benutzung eines Hammerklaviers und zweier Liebesgeigen aus dem Heyerschen Instrumentenmuseum gab es in Waldemar v. Baußnerns Klavierbegleitung hübsche Lieder von Michael Haydn durch Careia Hubert, eine Bachsche Flötensonate, das Arioso aus der „Johannes-Passion" durch Carl Rost. Henriette Schelle trat hingegen an einem glänzenden neuen Ibachflügel für eine Ciaconna Johannes Pachelbels und Rameau's A-dur Suite ein, um an Instrumenten der gleichen Firma zusammen mit Hedwig Meyer und Franz Michalek das Bachsche Konzert für drei Klaviere zu spielen. Weiter hörte man in guter Ausführung durch Konservatoriumsschüler das humorvolle und klangschöne Mozartsche Divertimento für je zwei Oboen, Hörner und Fagotte.
Paul Hiller

KOPENHAGEN: Von einheimischen Werken wurden aufgeführt: im Musikverein „Gunnars Traum" von Karl Nielsen, ein eigenartiges, das Wesen des Traumes musikalisch darstellendes Stück, technisch vollendet, inhaltlich mehr reflektiert als in unmittelbarer Fülle hervorbrechend, infolge des Stoffes etwas verschwommen und unklar in der Haltung, als Ganzes interessierend und für das Schaffen von Nielsen von Bedeutung. Dann eine etwas unreife und ungleiche, aber durch und durch musikalisch gedachte und gemachte Symphonie von einem jungen Debütanten Emilius Bangert, ein versprechendes und verpflichtendes Werk. Weiter (wie das vorige im Dänischen Konzertverein) eine recht leckere, äußerliche und potpourriartige, leerlärmende Ouvertüre von Brun de Neergaard (eigentümlicherweise eine preisgekrönte Arbeit) und endlich Fragmente aus Asgar Hamerik's sehr wertvollem, stimmungsreichem „Requiem". — Von Dänen konzertierten u. a. Henrik Knudsen (ein tüchtiger Pianist) und Karen Nielsen (junge debütierende Geigerin, Schülerin von Halir, mit schönen Anlagen); von Fremden vor allen Willy Burmester, en vigueur wie lange nicht, und Eugène Ysaye, meisterhaft wie immer, mit Theo Ysaye zusammen. Alexander Heinemann, stimmlich nicht auf der Höhe, hatte dagegen keinen vollen Saal erzielen können. — Die von Joachim Andersen energisch durchführten Palaiskonzerte brachten u. a. zum ersten Male die feine Serenade von B. Sekles, dessen Name bisher hier unbekannt war. Die Aufnahme war etwas reserviert.
William Behrend

KREFELD: Die Konzertgesellschaft vermittelte in sechs Abonnementskonzerten unter Müller-Reuter manch wertvolle Bekanntschaft. Bruckners und Beethovens „Neunte", der „Kinderkreuzzug" von Pierné, „Christus" von Liszt und das „Deutsche Requiem" von Brahms waren so ziemlich die hervorragendsten Momente des Konzertlebens. — Zu betonen wäre noch das rege Treiben der größeren Männerchöre, an deren Spitze immer noch die Vereine „Sängerbund", „Rheingeld" und „Sängervereinigung" marschieren. Es schweben zurzeit Verhandlungen, die „Städtische Kapelle" in die Regie der Stadtverwaltung zu übernehmen. In der Sanierung der betrübenden finanziellen Verhältnisse des hochstehenden Orchesters harren dem Sozialpolitiker noch große Aufgaben. Hoffentlich bezeigt die Stadt in letzter Stunde eine entgegenkommende Haltung in der Fixierung der Gehälter und in der weniger rigoresen Behandlung älterer Mitglieder. Hier wäre übertriebene Sparsamkeit übel angebracht.
Alfred Fischer

LEIPZIG: In einem vom „Deutschen Schulverein zu Leipzig" am 11. Mai im großen Festsaale des Zoologischen Gartens veranstalteten sensationellen Liszt-Wagner-Konzert mit hohen Eintrittspreisen, vornehmem Publikum, feinen, durch Damen der Gesellschaft bestellten Büffets und schön illustrierten Programmbüchern, hat Kapellmeister Richard Hagel mit dem Städtischen Theater und Gewandhausorchester, mit einem aus den einheimischen Bühnensängerinnen Eichholz,



Fladnitzer, Franz, Schreiber, Stadtegger und Welter (Solo-Blumenmädchen), Frau von Florentin (Kundry) und den Dresdener Hofopernsängern Grosch (Parsifal), Rains (Gurnemanz) und Perron (Amfortas) bestehenden Solistenensemble, und mit einem Chor, zu dem sich die Thomaner mit Damen des Gewandhauschores und Herren des Lehrergesangvereins zusammengefunden hatten, die Dantesymphonie von Franz Liszt und Teile der „Parsifal"-Musik von Richard Wagner (Erstes Vorspiel, Orchestereinleitung zum zweiten Aufzug und Blumenmädchenszene, Orchestervorspiel zum dritten Aufzug und von der Fußwaschung Parsifals ab den ganzen Schluß des Werkes) zur Aufführung gebracht. Hinsichtlich der Ausführung gelangen am besten der mit packender Dämonie und schmerzvoller Schwärmerei (Francesca-Episode) dargestellte Inferno-Teil des Lisztschen Werkes, die Blumenmädchenchöre und die Karfreitagsepisoden, denen das klangschöne Spiel des Gewandhausorchesters und der stimmungsreiche Gesangsvortrag des Kammersängers Rains zu einiger gut-bayreuthischen Wirkung verhalf. Im allgemeinen hat aber — trotz allem ernsthaft-eifrigsten Bemühen des Kapellmeisters Hagel und sämtlicher Mitwirkenden und trotz dem reichen Aufgebot an künstlerischen Mitteln, unter denen sich sogar ein vom Regensburger Hofpianofortefabrikanten Weidig zur Verfügung gestellter recht brauchbarer Glockenapparat befand, — auch dieses Konzert Tieferhörenden und Wissenden wiederum die Untunlichkeit von Konzert- und gar von fragmentarischen Konzertaufführungen der „Parsifal"-Komposition erweisen müssen. Arthur Smolian

MAILAND: Das Polo-Quartett brachte prachtvoll Debussy und Borodin (D-dur). Der Klang der Vereinigung leidet unter dem schwachen Instrument des zweiten Geigers. — Giovanni Ghiti enttäuschte ein wenig durch den Vortrag des Paganinikonzertes. Elise Kutscherra ist eine große Gesangs- und Vortragskünstlerin, jedoch die Stimme . . . Sarasate, Ysaye, Busoni spielten in der „Società dei Quartetto". Johann Binenbaum

MANCHESTER: Im letzten Hallé-Konzert kamen die „Neunte" und Bruckners „Tedeum" zur Aufführung. — Die Saison der Gentlemen's Concerts fand ihren Abschluß durch einen Klavier- und Liederabend (Alexander Siloti und Agnes Nichols). — In den beiden letzten Veranstaltungen des Brodsky-Quartetts erklangen Beethoven op. 18 No. 5 und op. 130, Quartette von Verdi und Boccherini, Trio von Tschaikowsky, (Pianist Percy Grainger) und c-moll Quartett von Brahms (Pianist Willibald Richter). — Der Violinist Rudolf Bauerkeller gab ein recital, in dem Isidor Cohn als Pianist mitwirkte. — Der Kölner Männergesangverein hatte großen Erfolg zu verzeichnen, obwohl ein mehr klassisches Programm zu wünschen gewesen wäre. Erfreulicherweise haben sich die Städte Manchester und Salford der Kölner Gäste auch offiziell angenommen. — Schließlich sei noch der beiden letzten French Concerts (Reynaldo Hahn und Saint-Saëns) Erwähnung getan. K. U. Seige

MOSKAU: Unsere Saison war reich an Vorführungen geistlicher Musik: der a cappella-Gesang der russischen Kirchen wurde auf das Konzertpodium verpflanzt, die Chorvereinigungen von A. Archangelski, Wassiliew, die des Synods, ja sogar die der Altgläubigen, traten mit Konzerten auf und suchten einander an Präzision und dynamischem Abwägen und Ausfeilen zu übertreffen. — Die Kapelle von W. Bulytschew führte Motetten der niederländischen, venezianischen, römischen Schulen (Josquin de Près, Arcadelt, Lasso, Palestrina u. a.) in einer höchst vollendeten Wiedergabe vor. Mozarts F-dur Messe und Requiem kamen wiederholt zur Aufführung. — In der lutherischen Kirche wurde Mendelssohns „Paulus", von dem Deutschen Verein für gemischten Chorgesang unter Peters vorgeführt. — Der Orgelvirtuose G. Handschin, ein ausgezeichneter Künstler, wählte für sein Kirchenkonzert J. S. Bach und Max Reger; der befähigte Geiger J. Paulsen stand ihm mit altitalienischer Musik gediegen bei. — Die historischen Symphoniekonzerte unter J. Sachnowski und S. Wassilenko fanden ihren Abschluß mit russischer Musik (Arensky, Moussorgsky, Tschaikowsky, Kalinnikow u. a.). — Die Philharmoniker hatten zum Leiter des sechsten Abonnementskonzertes Vincent d'Indy, als Solistin Blanche Selva, zum Leiter des siebenten und achten Arthur Nikisch, der u. a. Beethovens „Siebente", Brahms' „Vierte", Elgar's Variationen vorführte. — Frau M. Dolina aus Petersburg veranstaltete vier Abende, an denen sie die Entwickelung des russischen Liedes mit Solo- und Chorgesang, mit Begleitung volkstümlicher Instrumente vorführte. Volkslieder waren mit Romanzen fremdländischen Charakters vermengt, die Programme mit Anhäufung von wertloser Musik überfüllt, wodurch die historische Vorführung stark litt. — Im Verein der Liebhaber der russischen Musik glänzte Emil Kuper als ausgezeichneter Dirigent voll Temperament und Gestaltungskraft. — Von den vielen Klavierabenden seien u. a. erwähnt: Téléмaque Lambrino, M. Meltschik, Jos. Narbutt-Hryschkewitsch, E. Tscherbina-Bekmann (beides Pianistinnen von höherer Begabung). — Die Moskauer Liedertafel führte unter G. Kremser Teile aus Beethovens „Fidelio" unter solistischer Mitwirkung von Frau Innfelder-Keßler auf, ferner Quartette und Chöre. Die altniederländischen Volkslieder, mit Deklamation von W. Ottho, in der Bearbeitung von Eduard Kremser, wurden zu dessen Ehrung anläßlich seines siebzigsten Geburtstages vorgeführt. Den Schluß machte das „Meistersinger"-Vorspiel. — Die Saison fand ihren Abschluß am 6. Mai mit dem letzten Abonnementskonzert der Kaiserlich russischen Musikgesellschaft, das lediglich Erstaufführungen brachte: eine Symphonie g-moll von J. Sachnowski, breit ausgeführt, mit starkem lyrischen Einschlag. Die Ouvertüre-Phantasie von W. Solotareff weist in ihrer ganzen Faktur den Einfluß Rimsky-Korssakow's auf. Dirigent beider Werke war J. Sachnowski. Eine symphonische Dichtung von S. Wassilenko, von ihm geleitet, hat zur Unterlage den „Garten des Todes" von Oskar Wilde; sie weist herrliche



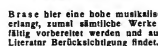
Orchesterfarben auf, das Ganze hat einen düsteren Zug. Das Violinsolo wurde von B. Sibor vortrefflich gespielt. Ein Klavierkonzert mit Orchester von N. Tscherepnin wurde von dem jungen Pianisten M. Meitschik in feiner Ausarbeitung und virtuos vorgetragen. — Von den letzten Solistenkonzerten sind in erster Linie zu nennen: ein Violinabend von B. Sibor unter Mitwirkung des greisen Geigers Leopold von Auer, ferner Klavierabende von Igumnoff, W. Bojukli u. a.

E. von Tideböhl

M.-GLADBACH: Der städtische Musikdirektor Hans Gelbke, dem die Leitung fast aller Aufführungen oblag, darf mit größter Befriedigung auf das Geleistete zurückschauen. Zunächst nennen wir die fünf Cäcilia-Konzerte. Das erste ließ hauptsächlich Meister des Auslandes: Glazounow mit seiner vierten Symphonie, Tschaikowsky mit seinem Violinkonzert in D-dur und Grieg mit seiner Konzertouvertüre „Im Herbst" zu Wort kommen. Dazu bot Erika Wedekind eine Reihe ihrer schönsten Lieder in bekannter Vollendung. Als Violinsolist war W. Schulze-Prisca zugezogen, der überzeugend seine Meisterschaft darzutun vermochte. „Fausts Verdammung" von Berlioz mit Messchaert in der Hauptrolle gelangte im zweiten Konzert zu schönster Wiedergabe. Der Chor ließ es nicht zu dem kleinsten Tadel kommen, ebenso bewährte sich unser wackeres Orchester unter Gelbkes Leitung in bester Weise. Dem dritten Konzert lag wieder ein gemischtes Programm zugrunde, aus dem das Chorldyll „Die deutsche Tanne" von Koch genannt sei, ein Werk, dem trotz mancher Schönheiten kaum eine lange Lebensdauer beschieden sein wird. Der „Symphonische Festmarsch" von Thuille schloß den Abend. Hofopernsänger Fenten und Kammervirtuos Plening boten ihr Bestes und fanden allseitig Anerkennung. Im vierten Konzert entzückte Ernst von Dohnanyi mit Schumanns Klavierkonzert in a-moll und drei eigenen Solo-Klavierstücken. Die Sängerin Frau Brügelmann mußte trotz ihrer schönen Liederspenden dem Klaviermeister das Prä des Abends überlassen. Das Orchester brachte Tschaikowsky's „Symphonie pathétique Nr. VI" und Webers „Aufforderung zum Tanz" in der Instrumentierung von Weingartner. Mit Brahms' „Ein deutsches Requiem", dem die Bachsche Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme" folgte, bei denen die Solopartien von Jeanette Grumbacher-de Jong und Arthur van Eweyk gesungen wurden und Prof. Franke den Orgelpart ausführte, wurde die Reihe der Cäcilia-Konzerte in erhebender Weise beschlossen. — In den sechs Symphoniekonzerten ließ Hans Gelbke neben den Meistern Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt, R. Strauß auch die „Allerjüngsten" zu Wort und Taktstock kommen. Die Aufführungen fanden auch reichsten Beifall. — Zum Besten des Orchester-Pensionsfonds hatte sich das Krefelder städtische Orchester dem hiesigen zu gemeinsamem Schaffen angeschlossen, und beide vereinigt zeitigten höchst anerkennenswerte Leistungen. — Dazu wären noch als Ereignisse der Saison anzuführen die Konzerte unserer beiden großen Männerchöre, der „Liedertafel" unter Leitung des Musikdirektors M. Müller und des Vereins „Apollo" unter Leitung des Musikdirektors Geyr.

Ludwig Rademächers

MÜNSTER i. W.: In seinem ersten Konzert feierte der Musikverein das Andenken Joachims und Griegs. Mit dem anerkennenswerten Violinkonzert in A-dur von Sinigaglia machte uns Bram Eldering aus Köln bekannt. Dr. Nießens Beethovenauffassung hat sich seit seinem Hiersein bedeutend geklärt, wofür die „Eroica" sprach. Als ein Brahmsspieler von außergewöhnlicher Bedeutung erwies sich Ossip Gabrilowitsch im zweiten Klavierkonzert in B-dur. Weiterhin brachte der Verein die symphonische Dichtung „Tasso" von Liszt in guter Vorbereitung. Die Grimmsche Kanon-Suite in C-dur war nicht genügend ausgearbeitet und hinterließ deshalb keinen günstigen Eindruck. In Brahms' c-moll Symphonie muß das Tempo im Finale einheitlicher bleiben. Sonst verdient die Wiedergabe gelobt zu werden. Frau Geller-Wolter spendete Gesänge von Dvořák und Brahms. Die symphonischen Variationen von Nicodé ließen eine plastische Ausarbeitung seitens des Dirigenten entbehren. Das Cellokonzert von Saint-Saëns spielte Frau Caponsacchi-Jeisler musikalisch und technisch in höchster Vollendung. — Bachs Weihnachtsoratorium füllte das erste Cäcilien-Konzert. Karola Hubert aus Köln reichte für ein solches Werk nicht aus. Auch Ludwig Heß stand mit Frau Walter-Choinanus und Herrn Lederer-Prina nicht auf gleicher Stufe. Die Chorleistungen waren vortrefflich. Der zweite Tag brachte neben Wagner's Faust-Ouvertüre und Gralserzählung eine Wiederholung der Verwandlungsmusik und Schlußszene des ersten Aktes aus „Parsifal", die ebenso verunglückte, wie bei der vorigen Aufführung. Konzertmeister Schäffer aus Gera führte sich mit Beethovens Violinkonzert nicht vorteilhaft ein. Das Tedeum von Bruckner erfuhr eine ziemlich kühle Aufnahme, trotzdem es in Chor und Orchester an nichts mangelte. In den weiteren Vereinskonzerten kam die fünfte Symphonie von Fürst Reuß zur Aufführung, die musikalisch wenig Reizvolles zu bieten vermochte. Ein geistvolleres Werk brachte Kapellmeister Brase von hier in seiner D-dur Symphonie. Rubinsteins Ozean-Symphonie gehört zu den besten Orchesterleistungen der ganzen Saison. Bei ungünstiger Chorbesetzung erlebte das Brahmssche Requiem eine mäßige Aufführung, dagegen hob sich Bruckners achte Symphonie recht vorteilhaft ab und wurde begeistert aufgenommen. — Das Brüsseler Streichquartett spielte wunderbar, aber vor leeren Stühlen. Willy Burmester und Ludwig Wüllner konnten neben den künstlerischen Erfolgen auch materielle einheimsen. — An seinem Benefizabend brachte Dr. Nießen Händels „Judas Makkabäus" in stilvoller Auffassung zu Gehör. Unter den Solisten ragten Doris Walde und Richard Schmid besonders hervor. — Das Konzert des erblindeten Albert Meen aus Köln, der ein gereifter Pianist genannt werden muß, möge nicht unerwähnt bleiben. — Neben den Musikvereinskonzerten haben die Symphoniekonzerte des Kapellmeisters



Brase hier eine hohe musikalische Bedeutung erlangt, zumal sämtliche Werke äußerst sorgfältig vorbereitet werden und auch die neuere Literatur Berücksichtigung findet.

Ernst Brüggemann

ODESSA: In den Kammermusikabenden der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft wurden hier zum erstenmal aufgeführt: das sehr frische, temperamentvolle und geistreiche, nur im Allegro etwas nüchterne Quartett A-dur op. 2 von dem jungen Russen R. Glière, das im Ausdruck ungleiche und in den Gedanken alltägliche Quartett a-moll von Josef Suk, das jugendliche, aber schon gediegene, ernste, in den Variationen eine große Kunst des Kontrapunkts aufweisende Quartett No. 3 op. 7 (d-moll) von S. Tanéieff, das Quartett op. 51 (Es-dur) von Dvořák, und die etwas konfuse Sonate für Klavier op. 74 von Glazounow. Außerdem wurden im allgemeinen sehr mittelmäßig Beethoven, Schubert, Schumann und Mendelssohn gespielt. — Anna El-Tur sang diesmal mit großem künstlerischen Verständnis Lieder von Grieg, Tschaikowsky, Rachmaninow und Gretschaninow, dieser ein prachtvoller jungrussischer Liederkomponist. — Den Glanzpunkt der Saison bildeten die zwei Abende des Sevčik-Quartetts, das im einzig wahren Sinne der Kammermusik, mit ebenso durchgeistigtem wie warm empfundenem Vortrag und in beinahe vollendeter Form folgendes hier selten gehörte, reichhaltige Programm ausführte: Beethoven, op. 74 (Es-dur), Schubert, d-moll (hinreißend schön gespielt), Dvořák, op. 96 (F-dur), Smetana, e-moll, Glazounow, op. 64 (a-moll) und das zerebrale, schwierige und leere op. 10 von Debussy (Erstaufführung in Odessa).

A. Getteman

PARIS: Kurz nachdem die tschechischen Lehrer in drei Konzerten die Ungunst des Pariser Publikums für Männerchormusik erfahren hatten, gelang es dem altberühmten Zürcher Männerchor, der freilich nur Ein Konzert gab, den großen Trocaderosaal bis auf den letzten Platz zu füllen. Grieg's „Landkennung" und der für Paris neue originelle „Totenmarsch" von Hausegger wurden von dem Orchester Lamoureux begleitet, das unter Andreaes Leitung außerdem die c-moll Symphonie mit Orgel von Saint-Saëns sehr gut ausführte. Das Hauptgewicht fiel aber doch auf die Chöre ohne Begleitung von Silcher, Baumgartner, Attenhofer, G. Weber und Hegar. Die Zürcher Sänger wurden auch im Ministerium des Innern und im Pariser Stadthause empfangen und sangen dort einige ihrer besten Lieder. — Auch Pablo de Sarasate wählte diesmal den Trocaderosaal, um die Eintrittspreise ermäßigen zu können. Er spielte in einem ersten Konzert allein mit Frau Marx-Goldschmidt und nahm im zweiten das Orchester Colonne hinzu. Der übliche Erfolg blieb nicht aus. Selbst eine einfache Geigensonate Mozarts wirkte günstig in dem ungeheuern Raume, weil die Künstler sie mit dem richtigen Stilgefühl vortrugen. — Der Ehrgeiz der Virtuosen, auch als Kapellmeister zu glänzen, hat ein neues Opfer gefordert. Diesmal ist ihm Edouard Risler erlegen. Er hat im Saale Gaveau ein erstes Konzert mit dem Orchester Lamoureux abgehalten, dem zwei weitere folgen sollen. So groß und so berechtigt Risler's Ruf ist, so bekundete das Publikum doch ein gewisses Mißtrauen. In der Siebenten Symphonie Beethovens enthielt sich Risler glücklicherweise jeder Originalitätshascherei, und da das Orchester diese Musik ohnehin genügend kennt, so war der Eindruck nicht ungünstig. Johannes Messchaert trug aber hierauf die „Kreuzstab-Kantate" von Bach vor, und hier ergaben sich peinliche Widersprüche zwischen dem Sänger, dem Orchester und dem Organisten, denen Risler als Dirigent machtlos gegenüberstand. Die Revanche für Sänger und Dirigent brachte hierauf der unvergleichliche Vortrag von Schumanns „Dichterliebe", bei der Risler an den Flügel zurückkehren durfte. — Stärksten Zuspruch fanden dagegen drei ausgezeichnete Triokonzerte von Cortot (Klavier), Jacques Thibaud (Geige) und Casals (Cello). Die drei Trios von Schumann bildeten allein das Programm des zweiten Konzerts, und im ersten und dritten kamen Werke von Rameau, Corelli, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Dvořák und Saint-Saëns zur Aufführung. — Ein reines Schumann-Konzert veranstaltete mit gutem Erfolg auch die tüchtige Pianistin Marthe Dron mit dem Geiger Armand Parent. Sie spielte beide Klaviersonaten und die zweite Geigensonate. Doch auch mit Vincent d'Indy gelang diesen beiden Künstlern das gleiche Wagnis. Marthe Dron spielte die Klaviersonate in E-dur und mit Parent zusammen die dem letzteren gewidmete Geigensonate, in der namentlich der langsame Satz vorzüglich gelang. — Moriz Rosenthal gab eine Reihe von vier Konzerten bei Eintrittspreisen von 10 bis 30 Franken mit gleichbleibendem großen Erfolg. Er gab schließlich noch ein fünftes Konzert mit der böhmischen Sängerin Gräfin Pelagia Skarbek. Hier „sang" Rosenthal das Fis-dur Nocturne von Chopin auf dem Steinway in einer Weise, daß die Sängerin, deren Phrasierung nicht immer tadellos war, einen schlimmen Stand daneben hatte. — Der Pianist Lazare Lévy, einer der besten Schüler Diémer's, setzte ein interessantes Programm aus modernen französischen Klavierstücken zusammen. — Ein vielversprechendes Debüt war dasjenige der vierzehnjährigen Geigenspielerin Lola Tesi, die namentlich in der „Fantasia appassionata" von Vieuxtemps eine erstaunliche Fülle des Tons und eine verständige Phrasierung erkennen ließ.

Felix Vogt

PRESSBURG: Müdigkeit und Unlust charakterisieren die ohnehin wenigen Konzerte des Kirchenmusikvereines. — In ziemlich dürftiger Gestalt wurde uns die vierte Schumann-Symphonie vorgeführt, und auch die dem Andenken Grieg's geweihte „Herbst"-Ouvertüre verhallte, ohne tiefere Wirkungen hervorzurufen, was in erster Reihe der etwas leichtfertigen Art des Vortrages zuzuschreiben ist. Zuckersüße, inhaltslose, in undefinierbaren „Gefühlen" sich dahinwälzende Piani, unbegründetrasende Tempi sind jene billigen Mittel, mit denen Dr. Kossow diesmal zu wirken versuchte. — Unter den alljährlich wiederkehrenden Gästen erfreuten uns auch heuer Willy Burmester, Marteau, Jaques van Lier und die diesmal etwas langweiligen Brüsseler; als alten Bekannten begrüßte man Alois Pennarini von der Hamburger Oper.

Neu war uns die sympathische Altistin Ilona Durigo, wenn sie auch Julia Culp noch lange nicht nahekommt. In Willy Beckheus machten wir die Bekanntschaft eines sowohl in bezug auf Technik als auch hinsichtlich der Auffassung völlig ausgereiften Pianisten. — Zum Schlusse der Saison kam der sehnsuchtsvoll erwartete Ernst v. Dohnányi. Er spielte zugunsten des Kirchenmusikvereines sein wenig ansprechendes e-moll Klavierkonzert mit Orchester, wofür das Publikum seinem berühmten Landsmanne mit stürmischen Ovationen den Dank zollte. Die harmlos wiedergegebene „Eroika" beschloß das Konzert. Ernst Adler

ROSTOCK: Zugunsten der Bayreuther Stipendienstiftung veranstaltete Musikdirektor Schulz unter Mitwirkung der Großherzoglichen Hofopernsängerin Frl. Wickham und der Herren Kammersänger Gura und Lang aus Schwerin ein sehr schönes Wagnerkonzert, wobei der größere Teil des dritten „Parsifal"-Aufzuges aufgeführt wurde. Schulz brachte ferner zweimal Liszts „Ideale", wozu der Schillersche Text melodramatisch gesprochen wurde. Von Solisten hörte man Edouard Risler (G-dur Konzert von Beethoven) und Felix Senius (Lieder von Beethoven und H. Wolf). — Des Brüsseler Streichquartett gab einen Kammermusik-Abend. Prof. Dr. W. Golther

SPEYER: Als besonders erfreulich ist die Tatsache zu konstatieren, daß die großen Tonformen jetzt in viel mehr pfälzischen Städten als früher gepflegt werden. So verzeichnet u. a. Landau zur Einweihung seiner neuen Festhalle zwei Konzerte (Dirigent E. Weiter), deren erstes eine vortreffliche „Messias"-Aufführung brachte. Haydns „Schöpfung" beschloß die Saison. Ludwigshafen darf sich mit den „Jahreszeiten" (Dirigent Max Walker) einem Konzert mit Chören von Cornelius usw. und einer neuen Chorkantate, „Jephthas Gelübde" von Hugo Kauder, anreihen. In Neustadt bilden die Badeschen Abonnementskonzerte nach wie vor einen wertvollen Bestandteil des pfälzichen Konzertlebens. Neben Symphonie- und Solistenkonzerten (u. a. v. Dohnanyi, Casties, Marteau, Charlotte Huhn, Ida Suske, Hensel) sind insbesondere die Darbietungen der „Deutschen Vereinigung für alte Musik" (Dr. Bodenstein) hervorzuheben. Eine großzügige Richard Wagnerfeier, veranstaltet vom Mannheimer Hoftheaterorchester und hervorragenden Solisten (Frau Scheuer-Bergmann aus Breslau und R. Berger aus Berlin) unter der tüchtigen Führung Hermann Kutzschbachs, war die einzige bemerkenswerte Tat des Cäcilienvereins. Rühmliche Erfolge erzielte das Pfälzische Konservatorium (Direktion Ph. Bade), das, im dritten Schuljahr stehend, schon über 300 Schüler zählt. Die verbündeten Städte Pirmasens und Zweibrücken begingen u. a. eine wohlgelungene Bruch-Feier durch die Aufführung der „Frithjof"-Szenen mit Frau Schauer-Bergmann und Adolf Müller. Außerdem ist noch in letzter Stadt des zweitägige Musikfest (Dirigent Bensch) zu nennen, das die Schumannschen „Faust"-Szenen und am zweiten Tage solistische Darbietungen brachte. Frankenthal verband sich mit dem benachbarten Worms und erreichte unter Julius Schmitt eine vortreffliche Darbietung von H. Zöllners „Bonifazius". Die szenische Aufführung von Kreutzers „Nachtlager" durch den Cäcilienverein (Dirigent Schenze) war ein wenig geglücktes Experiment. Der Liedertafel-Cäcilienverein Speyer (Dirigent Rich. Schefter) führte „Frau Minne" von Franz Mayerhoff, in konzertmäßiger Form Mozarts „Idomeneo" und zum Beschluß die „Jahreszeiten" von Haydn auf. Von den beiden unter August Pfeiffers Leitung stehenden Vereinen „Musikverein" und „Cäcilienverein" verdienten sich neben anderen Aufführungen dieser durch eine Bruchfeier, jener mit Haydns „Jahreszeiten" reiches Lob.
Karl August Kreuß

STETTIN: In die Zeit dieses Berichts fielen zwei bemerkenswerte Aufführungen des von C. Ad. Lorenz geleiteten Musikvereins. Als pièce de résistance gab es Brahms' „Deutsches Requiem", das chorisch ganz auf der Höhe stand, und in dessen Sopranpartie Jeannette Grumbacher-de Jong entzückte. Daneben hatte man sich zum erstenmal an Berlioz' „Verdammung Fausts" gewagt. Mit Militärorchester ist je die virtuose Pracht und klangliche Originalität des Werks kaum zu erschöpfen; immerhin brachte man es zu einem, wenn auch nicht vollgültigen, so doch höchst fesselnden Eindruck vom Ganzen. Erfreulichen Anteil nahmen Frau Geyer-Dierich und die Herren Pinks und Süße in den Solopartien. Unter derselben verdienstlichen Leitung gab der Sängerbund des Lehrervereins einen wohlgelungenen Hegar-Abend, dessen solistische Beigaben Martha Schauer-Bergmann und Elisabeth Bokemeyer erbrachten. Diese ist ein vielversprechendes, mit glücklicher Harmonie aller Kräfte ausgerüstetes Klaviertalent. — Für den letzten Symphonieabend des Berliner Mozartorchesters war als „great attraction" Siegfried Wagner herangezogen worden. Im Siegfried-Idyll und in der Tannhäuserouvertüre seines Vaters, in Beethovens Siebenter und in einigen eigenen Opernfragmenten, die weniger durch Gehalt als durch geschickte Aufmachung wirkten, erwies er sich als ein Dirigent, der durchaus über der Materie steht, wenn es ihm auch nicht gegeben ist, diese Materie in prägnant persönlicher Weise zu formen. — Die Vereinigung für alte Musik (Dr. Ernst Bodenstein-München), ein Hugo Wolf-Abend von Hertha Dehmlow und Hjalmar Arlberg, Konzerte von Wüllner, Joan Manén mit Auguste Zuckermann, Sereaate mit Berthe Marx-Goldschmidt und ein Marteau-Reger-Abend, in dem ein hoher Gedankenflug und fast atemraubend-inbrünstige Empfindungskultur herrschten, vervollständigen die Blütenlese der beiden letzten konzertreichen Monate.
Ulrich Hildebrandt

TEPLITZ-SCHÖNAU: Die Philharmonischen Konzerte standen heuer im zehnten Jahre ihrer hervorragenden Einflußnahme auf unser geistiges Leben. Im ersten Konzert dirigierte Wilhelm Kienzl die zu einem Stück bearbeiteten Zwischenspiele aus seinem „Don Quixote". Die ausgezeichnete Julia Culp sang außer einer Arie von Astorga noch Lieder von Kienzl, Brahms und Strauß. Das Orchester

gedachte mit der „Holberg Suite" des heimgegangenen Grieg, mit der Kleistouvertüre erinnerte sie an Joseph Joachim. Im zweiten Konzert lernten wir Regers op. 100, die Variationen über das Hillersche Thema kennen, das hiermit die erste Aufführung in Österreich erlebte. In einem Separatkonzert gelangte das Regersche Werk zur Wiederholung, im Interesse hauptsächlich durch die ausgezeichnete Interpretation seitens des Musikdirektors Johannes Reichert (eines Dresdeners) gehoben. Conrad Ansorge spielte in seiner eigenartigen Weise Beethovens Es-dur Konzert, dann noch Chopin, Schumann und Liszt. Im dritten Konzert spielte Ysaye Mozarts Violinkonzert in G-dur, No. 3 in nie gehörter Zartheit und Stilreinheit, auf die feinsinnigste Weise vom Orchester unter Reichert begleitet. Am selben Abend verschaffte sich ein junger Komponist, Vinzenz Reifnor, mit einer symphonischen Dichtung „Frühling" Gehör und beifällige Aufnahme. Das Werk verrät Talent und starke Empfindung. Brahms war mit seiner ersten Symphonie vertreten. Der vierte Abend war der Erinnerung geweiht. Vor ziemlich genau zehn Jahren hat Meistor Gura unsere „Philharmonischen" eingeleitet. So wurde Hermann Gura eingeladen, dem Abend seine Anwesenheit und Mitwirkung zu schenken. Gura, der Sohn, interessierte vornehmlich im Balladengesang (u. a. Loewes „Archibald Douglas", „Hueska", Schumanns „Belsazar"). Mit der Eroika schloß der Abend, den noch Mozarts „Maurerische Trauermusik" und Wagners „Faustouvertüre" geschmückt hatten. Im fünften Abend dirigierte Nicodé drei Sätze aus der „Gloria"-Symphonie. Auch diese Aufführung war die erste in Österreich. Henri Marteau brachte das Beethovenkonzert in D-dur in seiner ruhig-vornehmen Art zu Gehör, dann eine Regersche Solosonate, die großer Aufmerksamkeit begegnete. Der sechste Abend endlich setzte dem zehnjährigen Bestehen mit der Aufführung einer Symphonie von Mahler (der vierten) die Krone auf. Das wagten wir, und durften es, in Besitz eines ungemein befähigten, geistreichen Dirigenten (eben Reichert) und eines wohlgeschulten Orchesters, wagen. Als Solist war Busoni gekommen, der Liszts erstes Klavierkonzert, sonst noch Liszt und Chopin vortrug und stark gefeiert wurde. Busoni dirigierte außerdem eine eigene, feine Komposition, die er „Lustspielouvertüre" getauft. Den programmäßigen Kammermusik-Abend besorgten drei Berliner Künstler: Georg Schumann, Halir und Dechert in ausgezeichneter Weise mit Beethoven op. 97, Brahms op. 87 und Grieg Sonate No. 3 op. 45 für Klavier und Violine. Wir können nicht umhin, die Tätigkeit des Veranstalters der „Philharmonischen Konzerte" des höchsten Preises wert zu nennen. Dr. Stradal versteht es, diese Konzerte nicht bloß künstlerisch feinsinnig zu ordnen, sondern auch ihr äußeres Gelingen auf sicherer Basis zu erhalten. — In unserem Musikleben haben auch die „Volkskonzerte" ihre Beliebtheit, sowie die lebhafteste Anteilnahme behauptet. Anton Klima

TILSIT: Fünftes Litauisches Musikfest. Nach dreijähriger Pause fand am 7. und 8. Juni (Pfingsten) in Tilsit das fünfte Litauische Musikfest statt. An diesen Festen sind die Städte Memel, Tilsit, Insterburg, Gumbinnen und Stallupönen beteiligt. Festdirigent war der verdiente Dirigent des Tilsiter Oratorienvereins, Königlicher Musikdirektor Wolff. Als Solisten waren gewonnen: Johanna Dietz (Sopran), Martha Stapelfeldt (Alt), Dr. Briesemeister (Tenor) Thomas Denijs (Baß) und Prof. Schmid-Lindner (Klavier). Die Programmzusammenstellung zeugte von dem löblichen Bestreben, ein hohes Ziel zu erreichen. Am ersten Tage wurde die „Missa solemnis" Beethovens aufgeführt, am zweiten Tag folgten Beethovens Chorphantasie, die zweite Symphonie Brahms' drei Bruchstücke aus „Parsifal", deren eines noch in letzter Stunde wegen übergroßer Länge des Programms gestrichen wurde, und Vorträge der Solisten. Trotz des hohen Zieles lassen sich allerhand Bedenken gegen dieses Programm nicht unterdrücken. Die „Missa" scheint mir mit ihrem lateinischen Text für ein solches Fest, das auf den Massenbesuch kleinstädtischer, im Hören solcher Offenbarungsmusik wenig geübter Zuhörer angewiesen ist, nicht recht am Platze zu sein; ebenso verhält es sich mit der Brahmsschen Symphonie, die beim ersten Hören sicher nur ganz wenigen eingegangen sein wird, zumal der entzückende, etwas volkstümlich angehauchte dritte Satz unter zu hastigem Tempo litt. Die Chorphantasie ist schon reichlich verblaßt; man findet zu dem etwas wunderlichen Gemengsel von Orchestervariationen, Klaviervirtuosität und Chor keine rechte Stellung mehr. Und gegen die Aufführungen von „Parsifal"-Szenen im Konzertsaal muß immer wieder eingewendet werden, daß sie eine Versündigung gegen den Geist Wagners sind, wie der Meister oft genug gesagt hat. Es kam noch dazu, daß am zweiten Tage nicht weniger als 26 Vorträge der Solisten auf dem Programm standen, darunter die nur Kopfschütteln oder Gähnen hervorrufenden Klavierbagatellen von Braunfels, die erst kurz vorher in München aus der Taufe gehoben waren und dort beim Tonkünstlerfest vielleicht am Platze gewesen sein mochten. Aber abgesehen von diesen Bedenken wurde gut musiziert. Die Chöre klappten, und auch das Orchester hielt sich wacker. Von den Solisten kann man nicht unbedingt das gleiche sagen. Mit Ausnahme von Prof. Schmid-Lindner war keiner hervorragend, wie man's doch eigentlich bei einem Musikfest erwarten müßte. Doch sei gern festgestellt, daß alle mit Beifall überschüttet wurden, besonders wohl Herr Denijs nach dem Vortrag der wundervollen Eiland-Lieder Wilhelm Bergers. Der unerfreuliche Gesang Dr. Briesemeisters soll auf eine starke Erkältung zurückzuführen sein. Auch war die Akustik in der Ausstellungshalle nicht gut; die Chor- und Orchestervorträge litten auch noch unter einem zu flachen Aufbau des Podiums. Zum Schluß wurden dem Festdirigenten lebhafte, wohlverdiente Ovationen zuteil, die ihm beweisen haben werden, daß man seine aufopfernde Arbeit, die er als einziger Dirigent zu leisten hatte, zu würdigen verstand. Richard Fricke

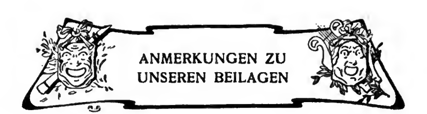
WORMS: Non multum, non multa! das ist das Fazit unseres Winters; im ganzen nicht viel Konzerte und in diesen weder die Solisten noch die Programme außergewöhnlich. Wer

nicht aus dem Weichbild der Stadt herauskommt, für den gibt es keine Brucknersymphonie, keine „Salome", keinen Lamond, keine Destinn. Als ich vor einiger Zeit in der „Musik" schrieb, Worms habe ein kunstliebendes und zahlungsfähiges Publikum, wurde mir in der Lokalpresse erwidert, daß so manches Konzert sich vor leeren Bänken abspiele. Es ist aber doch ein Unterschied, ob die Pianistin X. auf der Bildfläche erscheint oder der Träger eines Namens von Klang, der eines vollen Saales gewiß sein darf. Im übrigen standen wir — gewiß kein Zeichen schlechten Geschmacks — unter der Vorherrschaft der Kammermusik, die jetzt sogar auf dem Programm unserer Gesangs- und Orchestervereine einen breiten Raum einnimmt. Die sehr strebsame Wormser Kammermusikvereinigung (Kiebitz, Kaspar, Leucht) führte an vier Abenden klassische und moderne Kammermusik vor; die Herren sind brillant ineinander eingespielt, Kiebitz hat ein sicheres Stilgefühl, volle Herrschaft über den Klaviersatz und ein ausgereiftes Gestaltungsvermögen, der Geiger Kaspar verfügt über einen reinen Ton und eine solide Technik, auch das Passagenwerk ist einwandfrei; der Cellist Leucht ist ein echter ernster Musiker. Am besten gelang Beethoven, der mit dem Fledermaus-Trio, mit dem zweiten Erdödy-Trio und mit dem B-dur-Trio op. 97 auf dem Programm stand. — Der Philharmonische Verein hatte sich für seine Kammermusik die Frankfurter Quartettvereinigung (Hock, Dippel, Aliekotte und Appun) verschrieben, die Beethovens Streichquartett c-moll mit einer gewissen Kühle, Dvořák's großes As-dur-Quartett dagegen mit Verve und orchestraler Klangschönheit spielten. Solistin war Margarethe Mitau, die Brahmslieder zwar mit gut kultivierter Stimme, aber ohne die gerade bei Brahms so unentbehrliche Reife sang. Unter seinem gewissenhaften Dirigenten Grieser gab der Philharmonische Verein einen Grieg-Gedächtnisabend nur mit Kompositionen des nordischen Meisters; Emma Vivié (Hamburg) versuchte sich hierbei ohne Gelingen an einigen Gesängen, besser schnitt die Pianistin Adele Rieß von Mainz ab. In seinem letzten Konzert spielte der Philharmonische Verein die Zweite von Beethoven und die Egmont-Ouvertüre recht brav; der Bariton Karl Götze war nicht disponiert und infolgedessen nicht genügend sicher. — Der Männergesangverein hat in der Person von Ludwig Hohmeyer einen neuen Dirigenten erhalten, der sich in einem großen Konzert gut einführte; der Chor hat entschieden Fortschritte gemacht, die Aussprache ist präziser und die rhythmische und dynamische Ausgestaltung besser geworden. Als Neuheit brachte Hohmeyer Zöllners „Bonifazius", der dem Publikum besser gefiel, wie Ihrem Referenten. — Die Liedertafel brachte unter Direktor Kiebitz im ersten Konzert Liszts „Heilige Elisabeth", die hier gern gehört wird; die Chöre gingen frisch und mit Schwung, die Einsätze waren sicher, man merkte, daß mit Lust geübt war, das Orchester (Militärkapelle) konnte recht bescheidenen Ansprüchen genügen; von den Solisten war Johanna Dietz (Frankfurt a. M.) zu loben. Im zweiten Konzert spielte die Pianistin Marie Gesellschap (Berlin), deren Technik geradeso gewaltsam ist, wie ihr musikalischer Geschmack („Lucia"-Phantasie). Alfred Stephani-Darmstadt, der Brahms und Wolf sang, erfreute durch sein warmes, sattes Organ, durch gutes Piano und noblen Vortrag. Im letzten Konzert sang der Chor außer verschiedenen Nummern des „Messias" das doch schon recht veraltete „Loreley"-Finale von Mendelssohn; als Solistin zeigte Else Kettling-Kobienz gute Schule. — Das Ereignis der Saison war zweifellos die Aufführung von Carl Loewes fast verschollenem und nur im Manuskript vorhandenem Oratorium „Hiob" durch den Evangelischen Kirchengesangverein und den Philharmonischen Verein unter Leitung von Prof. Diehl, dem auch das Verdienst der Wiedererweckung des Werkes zukommt. „Hiob" ist zweifellos für die Oratorienliteratur eine Bereicherung, das Werk enthält zahlreiche Stellen blühender Melodik, und gerade durch die Erweiterung des Oratorienstils und die Aufnahme des balladischen Elementes zeigt sich der „Hiob" als ein Werk sui generis. Interessant ist die leitmotivische Behandlung; die Rezitative sind geschmackvoll, einige Ensemblenummern sehr dramatisch (vgl. das in der „Musik" Jahrgang IV abgedruckte Quintett mit Chor). Manches ist monoton und veraltet, so daß eine Reihe von Strichen dem Ganzen zweifellos zugute kommt. Chor und Orchester waren gut, von den Solisten: Martha Münch, Luise Klossegk-Müller, A. Jungblut und F. Krauße (alle aus Berlin) war der Tenor Jungblut am besten. Eine Wiederholung zu kleinen Preisen dürfte als endlicher Anfang der Volkskonzerte gelten, einer Einrichtung, die sowohl unserer Stadtverwaltung wie unseren Musikvereinen noch immer fremd ist.

Dr. M. Strauß

WÜRZBURG: Das führende Kunstinstitut Würzburgs, die Königliche Musikschule, erhielt nach dem Hinscheiden Dr. Klieberts eine neue Leitung durch Prof. Meyer-Olbersleben, und die erste Konzertsaison läßt erkennen, daß der alte Glanz des über hundertjährigen Instituts nicht verbleichen wird. Dadurch, daß der neue Vorstand der staatlichen Anstalt auch die Direktion des größten Privatmusikvereins, der „Liedertafel", beibehält, ist eine Personalunion geschaffen, die auch der Königlichen Musikschule durch Verstärkung des Gesangchors Vorteil verschafft. Von den Konzerten sind hervorzuheben das dem Andenken Dr. Klieberts pietätvoll gewidmete erste Konzert mit lauter Kliebertschen Werken, dann eine Wiedergabe von Bruchs „Glocke", die Erstaufführung eines effektvollen „Sonnenhymnus" von Meyer-Olbersleben selbst, endlich ein von der Direktion überaus fleißig vorbereitetes Kirchenkonzert mit Pierné's „Kinderkreuzzug", wobei Prof. Simon Breu den großen Kinderchor mit Geschick leitete.

Dr. J. B. Kittel



Zur Erinnerung an den 90. Geburtstag (17. Juni) von Charles Gounod, dessen „Faust" der Zahl der Aufführungen nach noch immer an der Spitze des französischen Opernspielplans marschiert und auch im Vaterlande Goethes zu den beliebtesten Repertoirewerken gehört, bringen wir sein Porträt.

Am 31. Juli feierte François Auguste Gevaërt seinen 80. Geburtstag. Während er in seiner belgischen Heimat auch als Komponist eine hochgeachtete Stellung einnimmt (er schrieb eine Reihe Opern, Orchesterstücke, eine Totenmesse, Kantaten, Balladen, Lieder und Chorwerke), ist er bei uns in Deutschland besonders durch seine musikgeschichtlichen und musiktheoretischen Forschungen in weiteren Kreisen bekannt geworden. Von seinen ausgezeichneten Arbeiten auf diesem Gebiete seien hier nur genannt: „Traité' d'instrumentation" (deutsch von Hugo Riemann, Leipzig 1887), „Histoire et théorie de la musique de l'antiquité" (1875–81), „Les origines du chant liturgique" (1890), „La mélopée antique dans le chant de l'église latine" (1895). Ferner veröffentlichte er „Les gloires de l'Italie" (eine Auswahl von weltlichen und kirchlichen Gesangsstücken von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts, mit Klavierbegleitung, 1868) und verschiedene andere Schriften. Nach Fétis' Tode (1871) wurde Gevaërt Direktor des Brüsseler Konservatoriums. In dieser Stellung entfaltet er eine reiche Tätigkeit. Ein hervorragendes Verdienst hat er sich um die Popularisierung Bachs in Belgien erworben, dessen Werke er mit Vorliebe zur Aufführung bringt.

Des 70. Geburtstages (18. August) von Angelo Neumann möchten wir an dieser Stelle gleichfalls gedenken. Um die Wagner-Sache hat sich der ausgezeichnete Bühnenleiter seinerzeit besonders durch sein wanderndes Wagner-Theater, mit dem er bis nach Italien zog, verdient gemacht. Unser Porträt ist nach einer Photographie aus dem Künstlerzimmer des Leipziger Stadttheaters gefertigt, an dem der jetzige Leiter des Deutschen Landestheaters in Prag von 1876—1882 als Operndirektor tätig war.

Die beiden nächsten Blätter führen zwei der hervorragendsten ausübenden Künstler unserer Tage im Bilde vor: den Russen Wladimir von Pachmann (geb. 27. Juli 1848), den unübertrefflichen Chopin-Spieler, und den belgischen Geiger Eugène Ysaye (geb. 16. Juli 1858), einen der ersten Meister seines Instruments.

Dem heutigen Heft liegt das Exlibris zum 28. Bande bei.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

NEUE OPERN

Carl Goldmark: „Götz von Berlichingen“ wird in völlig umgearbeiteter Form zu Beginn der nächsten Spielzeit im Wiener Hofoperntheater, darauf an der Berliner Hofoper in Szene gehen.

Freiherr v. d. Goltz: „Witichis“, ein vieraktiges Musikdrama nach Felix Dahns Roman „Ein Kampf um Rom“, wird zu Beginn der kommenden Saison an der Schweriner Hofoper seine Uraufführung erleben.

OPERNREPERTOIRE

Berlin: Die Komische Oper verheißt an Neuheiten: Leoncavallo (Zaza), Debussy (Pelleas und Melisande), Weis (Die Zwillinge), Alfano (Resurrektion), Mascagni (Iris).

Neustadt a. H.: Die gesamte pfälzische Presse bespricht außerordentlich anerkennend die vor kurzem hier vom Pfälzischen Konservatorium für Musik herausgebrachte strichlose Opernaufführung von Bizet's „Carmen“, die, mit eigenen Kräften besetzt, unter Leitung des Direktors Ph. Bade vor ausverkauftem Hause zweimal in Szene ging.

KONZERTE

Augsburg: Professor Wilhelm Weber wird im Dezember mit dem Oratorienverein das neue Oratorium von C. Ad. Lorenz „Das Licht“ zur Aufführung bringen.

M.-Gladbach: In den fünf Cäciliakonzerten (Hans Gelbke) werden zur Aufführung gelangen: Schumann (Manfred), Händel (Saul), Wolf-Ferrari (La vita nuova), Mahler (Zweite Symphonie), Bach (Matthäuspassion). — Ferner finden unter Gelbkes Leitung sechs Symphoniekonzerte statt. Zum Besten des Orchester-Pensionsfonds ist auch wieder eine größere Veranstaltung geplant.

Leipzig: Die Abonnementskonzerte im Gewandhause werden u. a. bringen: Reger (Violinkonzert; Ouvertüre [beides Uraufführungen]), Bischoff (E-dur Symphonie), Blumer (Karnevalsepisode), Bruckner (Achte), Buttikay (cis-moll Symphonie), Noren (Kaleidoskop), Rachmaninow (c-moll Symphonie), Sinigaglia (Lustspielouvertüre), Weiner (Serenade), Wetz (Kleist-Ouvertüre).

Luzern: Der meistbesuchte Fremdenplatz der Schweiz hat diesen Sommer nun ein seiner Bedeutung entsprechendes Orchester erhalten: das 56 Mitglieder zählende, von Maëstro Fumagalli von der Mailänder Scala dirigierte Kursaal-Orchester. Dieses vorzügliche Orchester ermöglicht der artistischen Leitung des Luzerner Kursaals nun die regelmäßige Veranstaltung größerer Konzerte. In den Concerts Modernes, wie diese Musikabende genannt werden, kamen an Orchesterwerken bisher zur Aufführung: Wagners „Rienzi“-Ouvertüre, Salomes Tanz aus Richard Strauß' Musikdrama (in der Originalbesetzung mit 2 Harfen und Celesta), das Intermezzo aus der Oper „Errelnoia“ (Nachtigall) und eine „Sérénade bizarre“ von Louis Lombard (letztere in Uraufführung unter Leitung des Komponisten), Humper-

dinck's „Hänsel und Gretel"-Vorspiel, das symphunische Stimmungsbild „Nella Foresta Nera" von Albert Franchetti, die Ouvertüre zu Massenet's neuer Oper „Chérubin" und der vornehme, dem Andenken eines Freundes gewidmete Heroische Marsch von Saint-Saëns. Die nächsten Konzerte, für die das kosmopolitische Publikum in Luzern das lebhafteste Interesse zeigt, sind auf den 10. und 24. August und 7. September festgesetzt.

Prag: Gustav Mahler wird seine siebente Symphonie in der ersten Hälfte des Septembers in einem Konzert des Ausstellungsorchesters der Prager Jubiläumsausstellung zur Uraufführung bringen.

Tübingen: Am 4. und 5. Juli fand unter Leitung von Fritz Volbach ein Beethovenfest statt. Programm: Eroica, Violinkonzert, c-moll Symphonie; Ouvertüre und zwei Sopranlieder aus der „Egmont"-Musik, „Coriolan"-Ouvertüre, Neunte. Orchester: Stuttgarter Hofkapelle. Chor: Akademischer Musikverein Tübingen. Solisten: Alfred Stephani, Richard Fischer, Tilly Cahnbley-Hinken, Martha Stapelfeldt (Gesang); Gustav Havemann (Violine).

Bad Wildungen: Am 22. und 23. Juni fand unter Leitung des Fürstlich Waldeckischen Kapellmeisters Ferdinand Meister eine Max Schillings-Feier statt, bei der neben namhaften Solisten auch der Komponist persönlich mitwirkte. Zur Aufführung gelangten u. a. Symphonischer Prolog zu Sophokles' „König Ödipus", Bruchstücke aus dem „Pfeifertag" und aus „Moloch", das „Hexenlied", Quartett e-moll, Lieder, die symphonische Phantasie „Seemorgen", Improvisation für Klavier und Violine op. 5, „Ein Zwiegespräch", Tongedicht für Orchester mit Violin- und Violoncellosolo op. 8.

TAGESCHRONIK

Das Beethovendenkmal in Paris. Wie aus Paris berichtet wird, ist die Aufstellung des Beethovendenkmals von Charmoy nun gesichert. Es wird in dem Ranelagh, der prachtvollen Promenade im 16. Arrondissement, in den anmutigen Anlagen, die sich zwischen der Gürtelbahn, der Avenue Raphaële und dem Château de la Muette hinziehen, seinen Platz finden. Das Denkmal hat in Paris bereits seine Geschichte. Schon vor zwei Jahren sollte es aufgestellt werden, der Trocaderoplatz war in Aussicht genommen, und alles war zur Feier bereit. Plötzlich aber wurde an der geplanten Stelle ein Musikkiosk errichtet, und später erfuhr man, daß dies auf eine Petition der Bewohner des 16. Arrondissements zurückging. Der Künstler, der bereits durch seine Denkmäler Baudelaires, Alfred de Vignys, des Poë-Grabes und durch das große Bild Zolas in Médan bekannt geworden ist, hat Beethoven in liegender Stellung auf einem großen Steinblock dargestellt, aufgestützt auf die Ellbogen und umgeben von vier Genien.

In Karlsbad wurde auf dem Graf Chotek-Weg eine aus einer Sammlung polnischer Kurgäste gestiftete, dem Aufenthalt Chopins in Karlsbad gewidmete Chopin-Gedenktafel enthüllt.

Wie der „Gil Blas" berichtet, hat die

Schwester des Musikers Federigo Consolo, der vor etwa anderthalb Jahren gestorben ist, der Musikakademie in Florenz eine Anzahl eigenhändiger Briefe von Musikern, u. a. Richard Wagner, Verdi, Gounod, Ambroise Thomas, ferner zahlreiche Manuskripte zur Musikgeschichte und wertvolle historische musikalische Dokumente, die er gesammelt hatte, als Geschenk überwiesen.

Aus Moskau wird uns geschrieben: Das Volks-Konservatorium kann auf das zweite Jahr seines Bestehens mit voller Befriedigung zurückschauen. Der Gesang ist zum Mittel erwählt worden, das Volk zur Tonkunst zu erziehen. Der Chorgesang, obligatorisch für alle Besucher des Volkskonservatoriums, ist die Kunstäußerung, die gepflegt werden soll. Drei Kurse, die in drei Jahren bei zweimal wöchentlichem Besuche der Klassen absolviert werden können, sind eingeführt worden. Elementar-Unterricht, Solfeggien, Musik-Diktat, Musikgeschichte, Harmonielehre gehören zur Ausbildung der Schüler. Der höhere Kursus hat nur eine Klasse, der zweite 5, der erste 6, zu denen noch später entstandene Unterabteilungen zu rechnen sind, im ganzen 15 Abteilungen in den verschiedenen Stadtvierteln für 700 Besucher, die mit dem lebhaftesten Interesse den Unterricht verfolgen. Die vorgenommenen Prüfungen legten Zeugnis von der fortschrittlichen Bewegung der Lernenden ab, die sichere Kenntnis der Notenschrift, sowie richtige Auffassung der Tonverhältnisse besitzen. Eine einheitliche Methode des Gesangsunterrichts bei allgemeiner musikalischer Ausbildung ist eingeführt worden. Die wirkenden Musiker am Volkskonservatorium wenden alle Mittel an, um den Volksgesang, der so große Bedeutung im Kulturleben einer Nation hat, zu heben. In die Spezialklassen sind nur 56 Schüler von ausgesprochenem Talent aufgenommen worden (Gesang, Klavier, Streichinstrumente, Kompositionslehre). Der Unterricht wird von dem Lehrerpersonal in ihren Privatwohnungen erteilt, während die Gesamtklassen in den Räumen der Stadtschulen abends stattfinden. Es wird geplant, eine allgemein zugängliche Musikbibliothek im Zentral-Bureau zu eröffnen, deren Grundlage durch Privatgeschenke erstanden ist: K. S. Popoff hat eine Sammlung von 1040 Werken (darunter Orchester- und Opern-Partituren), Frau Jassinsky 600 Werke (darunter die allererste Ausgabe Scarlattis) dem Volkskonservatorium zum Eigentum übergeben. Leider sind die Mittel des neuen Unternehmens sehr beschränkt. Die Einkünfte (3 Rubel jährliche Zahlung für den Chorgesang, 20 Rubel für den Spezialunterricht) können unmöglich die Ausgaben decken, jedoch kommen die großen Musikverlagsfirmen mit pekuniären Beiträgen, die Musiker mit Konzerten und Vorführungen zuhilfe. Um den geistigen Horizont der Massen zu heben, hat die Verwaltung des Volkskonservatoriums eine Reihe von allgemein zugänglichen Konzerten mit Vorlesungen und Lichtbildern veranstaltet, die systematisch jedesmal einem Tondichter gewidmet wurden: Edvard Grieg, J. S. Bach, Mozart, Die Romantiker, Tschaikowsky. Die Vorlesungen wurden abwechselnd von Jul. Engel und E. Bogoslowsky sehr eingehend gehalten, Solisten waren ge-

wählte einheimische Kräfte. Frau E. Linewa trat mit einem Vortrag über das russische Volkslied und dessen harmonische Eigenart auf, bei Choraufführungen von Liedern, die von Balakireff, Bisremberg, Rimski-Korsakoff, Ljadoff u. a. getreu nach dem Volksgesange vertont worden sind. Höchst belehrend war der Vortrag von S. W. Smolensky über den russischen Kirchengesang des 17. Jahrhunderts mit Chorvorführungen. Die Schülerprüfung in Konzertform im April bot sehr gediegene Chorleistungen: Adoramus von Palestrina, Psalm von Orlando Lasso, Mozarts Lacrimosa, Chorgesänge von Tschaikowsky, Dargomyschsky u. a. Von den Solisten wurden vorgetragen das E moll-Klavierkonzert von Beethoven, Bruchs Violinkonzert, Werke und Lieder von Mozart, Gluck, Tschaikowsky u. a.

Wie uns die Geschäftsleitung des neugebildeten Berliner Symphonie-Orchesters, das u. a. vom Oktober d. J. ab unter der Direktion von Oskar Fried regelmäßig Sonntags Symphoniekonzerte zu populären Preisen veranstalten wird, mitteilt, hat das Orchester endgültig den Namen „Blüthnersaal-Orchester" angenommen.

Am 15. Juli feierte der Generalintendant der Königlichen Schauspiele in Berlin, Kammerherr Georg v. Hülsen, seinen 50. Geburtstag.

An Stelle von Exzellenz v. Vignau wurde Karl v. Schirach zum Intendanten des Weimarer Hoftheaters ernannt.

Der bekannte Musikforscher Professor Dr. Emil Bohn in Breslau, Leiter des Breslauer Akademischen Instituts für Kirchenmusik und des seinen Namen tragenden Gesangvereins, ist zum ordentlichen Honorarprofessor der Universität Breslau ernannt worden.

Felix Welcker, Dirigent der „Deutschen Liedertafel in Antwerpen" und des „Deutschen Gesangvereins in Brüssel", erhielt vom König von Sachsen das Ritterkreuz des Albrechtsordens.

Der Kantor an St. Johannis zu Leipzig und Führer des „Leipziger Vokalquartetts für Kirchengesang", Bruno Röthig, wurde zum Königlichen Musikdirektor ernannt.

Der norwegische Komponist und Dirigent Johan Svendsen wurde zum Offizier der französischen Ehrenlegion ernannt.

TOTENSCHAU

Anfang Juli † in London im 81. Lebensjahre Karl Deichmann, ein deutscher Musiker, der in dem Kunstleben der englischen Hauptstadt eine hervorragende Rolle spielte und auch mit Hans Richter eng befreundet gewesen ist. Deichmann, der nach längerm Studium bei Spohr, Ernst und de Bériot im Jahre 1848 nach London kam, wurde dort als Violinspieler und als Lehrer bald bekannt. Er trat auch mit Wagner in Berührung, und bei dem großen historischen Wagner-Fest in der Royal Albert Hall 1877 übernahm er die Einstudierung der zweiten Violinen zu den Konzerten, die Wagner in London selbst dirigieren sollte.

Schluss des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

AUS DEM VERLAG

Xaver Scharwenka's viertes Klavierkonzert, der Königin von Rumänien gewidmet, wird der Komponist im Oktober in Bukarest selbst zum Vortrag bringen. Das Werk erscheint demnächst im Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

„**Ruth**" ein biblisches Oratorium von Georg **Schumann** wird seine erste Aufführung im Dezember d. Js. durch die Singakademie in Hamburg unter Leitung des Herrn Professors R. Barth erleben. Auch dieses Werk gelangt in Kürze durch den gleichen Verlag zur Ausgabe.

Die „**Symphonie**" von **Hermann Bischoff**, die im verflossenen Winter u. a. durch die Philharmoniker in Wien unter Leitung von Richard Strauß so erfolgreich zu Gehör gebracht wurde, wird in kommender Saison ebenfalls unter Strauß' Leitung in Hamburg aufgeführt werden. Außerdem stehen Aufführungen in Stuttgart (Schillings), Amsterdam, Frankfurt (Mengelberg), Lübeck (Abendroth), Chemnitz (Pohle), Duisburg (Josephson), Dortmund (Hüttner) usw. bevor.

Das neue Oratorium von C. Ad. **Lorenz** „**Das Licht**" wird außer in Augsburg auch in Magdeburg, Eßlingen, Posen, Rheydt, Stettin, Sorau, Brieg usw. zur Aufführung kommen.

Der „**Totentanz**" von **Woyrsch** ist von den Konzertgesellschaften in Darmstadt, Hamburg, Erfurt, Saarbrücken, Milwaukee, Brünn, Chemnitz, Metz, Koblenz, Pforzheim, Nürnberg usw. auf das Programm gesetzt worden.



EINGELAUFENE NEUHEITEN



BÜCHER

Library of Congress. Dramatic music (Class M 1500, 1510, 1520). Catalogue of Full Scores. Compiled by Oscar George Theodore Sonneck, Chief of the division of music. Government printing office, Washington 1908.

Julius Sahr: Das deutsche Volkslied. Sammlung Göschen No. 25 und 132 (je Mk. 0.80). G. J. Göschenache Verlagshandlung, Leipzig 1908.

Emil Sulger-Gebing: Peter Cornelius als Mensch und als Dichter. (Mk. 2.50.) C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck, München 1908.

Max Steinitzer: Musikalische Strafpredigten. Veröffentlichte Privatbriefe eines alten Grobians. Zweite, stark vermehrte Auflage. (Mk. 2.50.) Verlag: Süddeutsche Monatshefte, G. m. b. H., München 1908.

Grove's Dictionary of music and musicians, edited by J. A. Fuller Maitland. Vol. IV. (sh. 21.—.) Verlag: Macmillan and Co., Limited, London 1908.

Sophie Schröter: Der natürliche Kunstgesang nach altitalienischem Prinzip. Zweite, durchgesehene und erweiterte Auflage. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908.

Jahrbuch der Zeit- und Kulturgeschichte 1907. Erster Jahrgang. Herausgegeben von Franz Schnürer. (Mk. 7.50.) Verlag: Herdersche Verlagshandlung, Freiburg i. Br. 1908.

Oskar Guttmann: Gymnastik der Stimme, gestützt auf physiologische Gesetze. Eine Anweisung zum Selbstunterricht in der Übung und dem richtigen Gebrauche der Sprach- und Gesangsorgane. (Mk. 3.50.) Verlagsbuchhandlung J. J. Weber, Leipzig 1908.

Eugen Segnitz: Goethe und die Oper in Weimar. Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke, herausgegeben von Ernst Rabich, Heft 21. (Mk. 0.30.) Verlag: Hermann Beyer & Söhne, Langensalza 1908.

Hermann Abert: Geschichte der Robert Franz-Singakademie zu Halle a. S. (1833—1908) nebst einem Überblick über die Geschichte des ältesten Hallischen Konzertwesens. Verlag: Max Niemeyer, Halle a. S. 1908.

Marie Olénine d'Alheim: Le legs de Moussorgski: Verlag: Eugène Rey, Paris 1908.

MUSIKALIEN

Stanislas Lipski: Quatre morceaux pour Piano seul. op. 2. (No. 1—3 je Mk. 0.80, No. 4 Mk. 1.—.) Verlag: H. Schröder Nachf., Berlin.

Frederick Delius: Klavierkonzert mit Orchester. Klavierauszug für zwei Klaviere zu vier Händen von Otto Singer. (Mk. 5.—.) Verlag: Harmonie, Berlin.

Felix Weingartner: Musik zu Goethes „Faust". op. 43. Zweiter Teil. (Klavierauszug mit Text Mk. 15.—.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wilhelm Kienzl: Acht vierstimmige Lieder für Frauenstimmen ohne Begleitung. op. 76. (No. 1, 2, 3, 7 Partitur je Mk. 0.60, No. 4, 5, 6, 8 Partitur je Mk. 0.80.) Verlag: Carl Gießel, Bayreuth.

Max Koch: Fünf geistliche Lieder für gemischten Chor. op. 8. (Partitur Mk. 0.80.) — Acht Motetten (Die Seligpreisungen Jesu) für gemischten Chor. op. 25. (Partitur Mk. 0.80.) Verlag: Albert Auer, Stuttgart.

Unsere Altmeister. Sammlung zum Vortrag geeigneter klassischer Stücke in instruktiver Übertragung für Violine und Pianoforte von Alexander Eisenmann. No. 6. Chr. W. Gluck: a) Air, b) Menuett aus „Iphigenie in Aulis" (Mk. 1.20); No. 7. Chr. W. Gluck: Gigue aus der Balletoper „Cythère assiégée" (Mk. 1.20); No. 8. Chr. W. Gluck: Divertissement (Mk. 1.—); No. 9. G. F. Händel: Arie aus der Oper „Alcina" (Mk. 1.—.) Ebenda.

Alfred Schüz: Drei Lieder für mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 33. (No. 1 und 3 je Mk. 1.—, No. 2 Mk. 1.20.) — Frühlingslied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 35. (Mk. 1.80.) Ebenda.

Wilhelm Platz: „Merlin". Neun Gesänge aus dem gleichnamigen Zyklus von J. G. Fischer für eine Singstimme und großes Orchester. (Bearbeitung für Pianoforte-Begleitung Mk. 3.—.) Ebenda.

Karl Goepfart: „Der Schmied". Gedicht von C. F. Meyer aus „Huttens letzte Tage". Für Männerchor a cappella. op. 94. (Partitur Mk. 1.—.) Verlag: Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Carl Heinke: Drei Lieder für eine Singstimme. op. 2. (Mk. 2.—.) Lorelei-Verlag, Berlin.

EINGELAUFENE NEUHEITEN (ferner):

Eugen Gottschalk: Drei Gedichte von Mörike, Liliencron und Jacobowski für eine Singstimme und Klavier. op. 2. (No. 1 Mk. 1.80, No. 2 und 3 je Mk. 1.—.) Verlag: Ries & Erler, Berlin.

E. Del Valle de Paz: Quatre morceaux pour Piano. op. 22. (No. 1 Mk. 1.50, No. 2 Mk. 1.—, No. 3 Mk. 1.25, No. 4 Mk. 1.75.) — Six petits morceaux pour Piano. op. 43. (Mk. 2.—.) Verlag: Carisch & Jänichen, Mailand.

F. Paul Frontini: Morceaux pour Piano. 11me Série. (No. 1, 2 und 4 je Mk. 1.25, No. 3 und 5 je Mk. 1.—.) Ebenda.

Henry Oswald: Pages d'album. Six petits morceaux pour Piano. op. 3. (No. 1, 4 und 5 je Mk. 1 —, No. 2 und 3 je Mk. 1.25, No. 6 Mk. 1.50.) — Six morceaux pour Piano. op. 4. (No. 1, 2, 3, 5 und 6 je Mk. 1.25, No. 4 Mk. 0.75.). Ebenda.

P. Feiis: Spezielle Übungen für Violine in der ersten Lage. (Mk. 2.—.) Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Egon Stuart Willfort: Zwei slawische Tänze für Pianoforte zu vier Händen. (No. 1 Mk. 2.40, No. 2 Mk. 1.80.) Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Volkmar Andreae: Vier Gesänge mit Klavierbegleitung. op. 12. (No. 1 Mk. 0.80, No. 2—4 je Mk. 1.20.) Ebenda.

Sigfrid Karg-Elert: „Dekameron". Eine Suite von zehn leichten, instruktiven Charakterskizzen für Klavier zu zwei Händen mit genauer Vortrags-, Fingersatz-, Pedal- und Metronom-Bezeichnung. op. 69. (No. 1—10 je Mk. 0.60.) Ebenda.

Heinrich Vollrat Schumacher: „Stimmen und Bilder". Drei Gedichte von Ferdinand Avenarius für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 36. (No. 1 Mk. 1.20, No. 2 und 3 je Mk. 1.—.) Verlag: C. A. Challier & Co., Berlin.

Alexander Staeger: Fünf Klavierstücke. op. 10. (Mk. 3.60) Verlag: P. Neldner, Riga.

J. Wihtol: Sieben Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 31. (Mk. 3.50.) — Fünf Lieder für eine Singstimme. op. 34. (Rb. 1.50.) Ebenda.

Paul Scheinpflug: Sonate in F-dur für Violine und Klavier. op. 13. (Mk. 6.—.) Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

C. Ad. Lorenz: „Das Licht". Dichtung von H. Plötz für Solostimmen, Chor und Orchester. op. 80. (Klavier-Partitur Mk. 6.—.) Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

August von Othegraven: Sechs Gedichte von Martin Greif für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 27. (No. 1, 2, 5 und 6 je Mk. 1.50, No. 3 und 4 je Mk. 1.20.) — „Ritter rät dem Knappen dies" (O. J. Bierbaum) für Männerchor, vier Hörner und Klavier. op. 29. (Partitur mit untergelegtem Klavierauszug Mk. 4.—.) Ebenda.

Johannes Pache: Kleine Suite für Violine mit Begleitung des Pianoforte. op. 88. (Mk. 3.—.) Ebenda.

Artur Könnemann: „Rastlos". Lied für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 18. (Mk. —.75.) — „Ein Sorgenbrecher". Lied für eine Bariton- oder Baßstimme mit Pianofortebegleitung. op. 36. (Mk. 1.50.) — Berceuse fantastique für Klavier. op. 48. (Mk. 1.20.) „Zum Schwarzwald", Musikverlag, Schramberg (Württ.).

Preisgekrönte Balladen komponiert für die „Woche". (Mk. 3.—.) Verlag: August Scherl, Berlin 1908.

Auslese aus Johann Sebastian Bachs instruktiven Klavierwerken in erleichterter, partiturmäßiger Darstellung für vier, drei oder zwei Hände bearbeitet von **Karl Eichler**. Mit kurzen thematischen und Vortragserläuterungen von Prof. **W. Weber**. Vollständig in drei Bänden oder in sieben Heften. (Sieben Hefte Mk. 10.—.) Deutsche VerlagsAnstalt, Stuttgart.

Franz Bothe: „Primula veris". Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 19 No. 1. (Mk. 1.—.) Verlag: Richard Kaun, Berlin.

Heinrich Reiser: Klavierschule für Kinder, mit besonderer Rücksicht auf einen leichten und langsam fortschreitenden Stufengang bearbeitet. Neu durchgesehen von Dr. **Karl Grunsky**. Zweite Abteilung. 49. Auflage. (Mk. 3.—.) Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Leipzig.

Edgar Tinel: „Katharina". Dramatische Legende in drei Bildern von **Leo van Heemstede**. op. 44. (Klavierauszug Mk. 16.—.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Pieper: Aufgabenbuch für die Harmonielehre. Für Konservatorien, Musikschulen und Lehrerbildungsanstalten. (Heft I, II, III je Mk. 1.—.) Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Ernst Cahnbley: Tarantelle für Violoncello mit Begleitung des Pianoforte. op. 8. — Vier Vortragsstücke für Klavier. op. 9. Süddeutscher Musikverlag, G. m. b. H., Straßburg i. E.

A. von der Hoya: Grundlegende Doppelgriffstudien für Violine (Elementarstufe). Theoretisch-praktische Einführung in die Doppelgrifftechnik zum Gebrauche an Lehranstalten sowie für den Privatunterricht. (Mk. 3.—.) Verlag: Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Groß-Lichterfelde.

Giuseppe Frugatta: Il pianista moderno. (Mk. 2.—.) Verlag: Carisch & Jänichen, Mailand.

Joseph Wieniawski: Sonate pour Piano, op. 22. (Mk. 4.—.) Verlag: Adolf Stöppler, Wiesbaden.

DIE MUSIK

MODERNE TONSETZER: HEFT 6

Der größte Lehrer kann dich nicht umgestalten,
Er kann dich befreien; du mußt dich entfalten.

Ernst von Feuchtersleben

Dem guten Geschmack geschieht kein Dienst mit Aufführungen solcher Werke, die nicht als Anfänge eines talentvollen Menschen, sondern als Meisterwerke neben und über die der größten Meister ausposaunt werden.

Joseph Joachim

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 22

Zweites Augustheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.

INHALT



DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

ARNOLD MENDELSSOHN

von Prof. Dr. Wilibald Nagel-Darmstadt

Arnold Mendelssohns Familienname ist bekannt genug: Moses Mendelssohn, der Philosoph und Freund Lessings, der wacker gar mancher veralteten Anschauung seiner Zeit und seiner Stammesgenossen entgegen getreten ist, und Felix Mendelssohn-Bartholdy gehören zu seinen Vorfahren. Des heute 52 Jahre zählenden Mannes Lehen ist hisher in verhältnismäßig ruhigen Bahnen verlaufen. An Freuden und Leiden hat er wohl ein reichliches Maß erfahren; aber jene haben ihm das ernste Ziel, das er seinem Streben gesteckt, nicht verwirrt, diese ihm die geistige und körperliche Kraft nicht geraubt. So steht er heute vor uns, ein Mann in der Vollkraft der Jahre, trotz mancher humoristischen Klage über die böse Zeit, die auch ihm mitleidlos über das Haupt gefahren ist, eine aufrechte, straffe Gestalt mit energischem und klugem Kopfe, der sich nicht unnötig mit allerhand überflüssigen Dingen quält, aber künstlerische Fragen eingehend erwägt, sich dem Schönen und Großen freudig öffnet, philosophischem Denken sich gerne hingibt und Erholung von schwerer geistiger Arbeit mit Vorliebe bei den erlösenden Geistern tiefen Humores sucht. So steht zu hoffen, daß Mendelssohn noch eine lange Lebens- und Arbeitszeit beschieden ist.

Vor Jahren bat ich ihn einmal, mir einige biographische Notizen über sich zu geben. Sie sind in Riemanns Lexikon übergegangen. Die Art, in der er die Aufgabe erledigte, ist für Mendelssohns Charakterbild bezeichnend: von Beimengung journalistischer Schönheitspflästerchen fand sich keine blasse Spur; kein Weihrauch, kein Selbstlob. Er selbst wertet zwar, und mit Recht, seine Schöpfungen hoch ein und kokettiert nicht mit läppischer Bescheidenheit; aber er hat alles Äußerliche allezeit mit ehrlichem Sinne gehaßt und ist dem widerwärtigen Brimborium, das sich so oft verderblich wie ein Polyp um die Künstler zu schlingen droht, aus dem Wege gegangen, wo immer er nur konnte. Wenn er heute da und dort mit Sängern erscheint, um die von diesen vorgetragenen Lieder zu begleiten, so tut er das sicherlich nicht, um Ehren auf sein Haupt zu sammeln und sich anstaunen zu lassen; er kennt seine Schöpfungen selbst am besten und will sie so vorgeführt wissen, wie er sie empfunden hat.

Diese Ehrlichkeit gegen sich, seine Kunst und andere, die nie in den Wahrheitsfanatismus ausartet, dem Hugo Wolf zuweilen erlag, scheint mir Mendelssohns hervortretendster Charakterzug zu sein. Das ist ein großes Lob, doch sicherlich kein ungerechtes. Gleichwohl liegt darin auch eine gewisse Schwäche seines Wesens angedeutet: Mendelssohn geht von dem einmal als recht erkannten Standpunkte nicht oder nur äußerst schwer ab. Auch da, wo es sich um eigene Werke, die ihm nicht vollwertig erscheinen, handelt. Ein klassisches Beispiel dafür ist eine Klaviersonate, die er allen Bitten zum Trotz in strenger Haft hält. Er ist allem problematischen und dem, was er dafür hält, abhold. Resultate wissenschaftlicher Forschung z. B., die die Aufführung Bachscher oder Händelscher Werke betreffen, selbst zu verwenden, lehnt er ab. Das ist gewiß — die betreffenden Fragen sind ja für den Historiker erledigt — ein Fehler; aber man darf gerade Mendelssohn daraus keinen Strick drehen wollen. Er ist einer der gründlichsten Kenner des großen Thomaner-Kantors und hat, lange bevor Albert Schweitzer ausführlich auf den Dichtermusiker Bach hingewiesen hat, mit anderen an der Verbreitung dieser Auffassung von des Altmeisters Kunst gewirkt. Auch diese Dinge zu bemerken ist für den, der Mendelssohn näher treten will, durchaus nicht unwichtig.

Das Leben

Mendelssohn wurde am 26. Dezember 1855 zu Ratibor a. O. geboren, einer kleinen Stadt, die früher der Hauptort des gleichnamigen Fürstentumes war. Sein Vater, der Maschinenmeister Wilhelm Mendelssohn, war musikalisch begabt; die Mutter, Luise, entstammte der Familie Cauer, aus der Arnold sich die eigene Lebensgefährtin nehmen sollte. Der Knabe erhielt von einem Volksschullehrer Tschech den ersten Musikunterricht. Nachdem er das Gymnasium seiner Vaterstadt bis zum 10. Lebensjahre besucht hatte, siedelte die Familie nach Berlin über, wo Mendelssohn bis zu seinem 16. Jahre blieb.

Kurze Zeit nachdem er in Berlin angelangt war, hatte er (1866) das Unglück, den Vater zu verlieren. Von der preußischen Hauptstadt (Haupt erteilte ihm hier Klavierunterricht) ging es nach Danzig: hier bestand Mendelssohn 1876 das Abiturientenexamen. Der Rat der Verwandten wollte den jungen Mann in gesicherte Bahnen lenken; nicht Musiker, Jurist sollte er werden. So zog er (wohl nicht leichten Herzens, denn in seinem Innern sang und klang es schon damals gar mächtig) dem Süden zu, nach Tübingen, ein Rechtskundiger zu werden. Er ward immatrikuliert; wie viele Kollegien er aber gehört hat, wer weiß es? Sicher ist, daß er weder zu Justinian noch zu irgend welcher anderen rechtswissenschaftlichen Quelle ein dauerndes Verhältnis fand. Was in ihm an Zweifeln gegen das

aufgedrängte Studium entstand, was an Wünschen nach künstlerischem Wirken damals in seiner Brust aufkeimte, das hat er wohl zumeist mit sich selbst ausgemacht und nur in Briefen an die Mutter und den Vormund niedergelegt; es ist bemerkenswert, daß Mendelssohn nur für sich selbst musizierte und keinen Unterricht in der Kunst nahm, ja nicht einmal den Rat des später aus Hugo Wolfs Leben bekannt gewordenen Musikdirektors Kauffmann einholte. Das Sommersemester ging zu Ende, Mendelssohn sagte dem Schwabenlande Ade. Sein Entschluß war gefaßt: er zog nach Berlin, um Musik zu studieren. Vier Jahre lang blieb er hier als Schüler des Institutes für Kirchenmusik und der Meisterschule der Akademie.

Es ist eine ziemlich weit verbreitete Sitte unter den Künstlern (nicht nur unter den Musikern), das, was sie auf den Akademieen für ihr Lebenswerk gewonnen haben, zu unterschätzen. Sie spielen damit die Freiheit ihres künstlerischen Bewußtseins gegen den Zwang der Regel aus. Auch Mendelssohn sagte mir einmal, er habe Schaden durch das akademische Studium erlitten. Er meinte offenbar, durch den regelmäßigen, der Individualität nicht angepaßten Lehrgang sei er in Bahnen, sagen wir: der Nachahmung, gedrängt worden, in denen sein Wunsch, selbst und als Eigener zu schaffen, sich nicht habe erfüllen können. Das ist ganz gewiß richtig. Aber es entsteht doch die Frage: war Mendelssohns Individualität damals schon so entwickelt und gefestigt, daß er in der Tat Eigenes zu geben hatte? und die andere: ist nicht der Beginn eines jeden, auch des größten Künstlers, die Nachahmung des Werkes anderer? und endlich ist auch das die Frage: was hat es Bach, was Beethoven geschadet, das sie an die Arbeit der Vorgänger anknüpften? was Wagner, daß er mit allen seinen Äußerungen als Künstler, als Schriftsteller, als Philosoph an seine Zeit in irgend einer Form gebunden ist? Wer sein Leben lang nicht über das Nachmachen hinaus kommt, der mag als billige Entschuldigung den Einfluß der Schule vorschieben; wer aber selbst etwas geleistet hat, der sollte den Wert der wenn auch trockenen Schulbildung nicht verkennen. Ohne die Akademie wäre Mendelssohn kaum zu Schütz geführt worden, und ob sich ihm Palestrina ohne Grell erschlossen hätte, ist immerhin zu bezweifeln. Daß dieser, der pedantisch-philiströse, wenn auch musikalisch-grundgelehrte Mann, ihm direkt nichts Befriedigendes sagen konnte, erscheint freilich sonnenklar. Wer übrigens einen analogen Fall will, möge an des jüngeren Richard Wagner Verhältnis zum Kontrapunkt, der „Mathematik des Gefühls", denken, das sich in den „Meistersingern" so ganz anders wie in seiner Sturm- und Drangperiode gestaltete. Taubert und Löschhorn, der Klavierkomponist, waren andere Lehrer, von denen Mendelssohn kaum Anregungen erfahren hat. Am meisten werden Kiel und Haupt (der Orgellehrer) auf Mendelssohn eingewirkt haben. Mendelssohns Bachkenntnis ist, wie

wir annehmen dürfen, durch Kiel auf eine gediegene Basis gestellt worden.

1880 schlossen sich die Pforten der Akademie hinter ihm. Die Zeit des Wanderns begann. Fremde Länder und Völker hat er damals nicht kennen gelernt; aber heimische Art ward ihm, der all seine Tage ein rüstiger Wandergesell gewesen ist, doch in einem Teile seiner deutschen Heimat, in der Rheingegend, bekannt. Bonn, Bielefeld, Köln wurden die Stätten seiner ersten Lehrtätigkeit. Von hier aus hat Mendelssohn die Lande ringsum durchquert, das lachende Siebengebirge, das damals noch nicht einer wüsten Bauspekulation zum Opfer gefallen war, die ernste Eifel, das weinfrohe Nahetal. In Kreuznach knüpften sich die Familienbeziehungen zu Cauers an und Maria Cauer ward 1885 Frau Mendelssohn. Diese Wanderfahrten sind auch für den Musiker bedeutsam geworden; seine Vorliebe für urwüchsige Volkskunst hat auf ihnen sicherlich eine gewisse Nahrung empfangen. Auch der Volkssprache ist Mendelssohn gerne nachgegangen. Seine eigene Rede ist gänzlich dialektfrei; wer ihn aber einmal „bönnsch-kölsch" hat reden hören, weiß, mit welch innerster Freudigkeit und welch sicherem Gefühl für das Charakteristische des Dialektes das geschieht.

In Bonn, wo der Künstler von 1880—83 als Organist und Universitätsmusiklehrer wirkte, unterhielt er einen anregenden Verkehr mit dem Cellisten Rendsburg, dem ausgezeichneten Violinspieler O. v. Königslöw († 1898) und dem Historiker J. v. Wasielewski († 1896); doch war wohl der Umgang mit einer Reihe von Professoren der Universität wie mit Lipps und dem Historiker K. G. Lamprecht für seine innere Entwickelung bedeutsamer. Auch mit Köln unterhielt er Beziehungen; Ferdinand Hiller war ihm wohlgesinnt und veröffentlichte eine anerkennende Besprechung der „Abendkantate" in der Kölnischen Zeitung. Dieser Hinweis des am Rheine damals noch fast allgemein maßgebenden Mannes auf den jungen Kunstgenossen mag diesem wohl einigen Nutzen gebracht haben, eine gesicherte Stellung trug er ihm nicht ein.

Die nächste Station auf seiner Lebensbahn war Bielefeld, wo Mendelssohn als Dirigent des Musikvereines und des Männerchores „Arion" sowie als Organist tätig war. Von Wichtigkeit waren diese beiden Jahre deshalb, weil sie den Künstler in die engste Berührung mit der Orchestertechnik brachten. 1885 siedelte der damals 30jährige nach Köln als Lehrer des Konservatoriums über. Er hatte Orgel- und Theorieunterricht zu erteilen. In Köln knüpften sich sehr nahe Beziehungen zu Humperdinck an, die die Bekanntschaft mit dessen Schwager Wette vermittelten. Seine Begegnung mit Hugo Wolf hat Mendelssohn selbst in Decsey's Buch über diesen Künstler beschrieben. Enge freundschaftliche Bande vereinten ihn

mit den beiden Wüllner; man weiß, daß Ludwig seine Kunst nachdrücklich in den Dienst der des Freundes gestellt hat.

Die harte Last, unterrichten zu müssen, drückte Mendelssohn schwer, dessen Arbeitsfähigkeit freilich eine große war. Aber 40 Stunden wöchentlichen Lehrens lassen zuletzt auch den Stärksten müde werden. So ist es kein Wunder, daß er die ihm 1890 gebotene Gelegenheit, als Gymnasiallehrer und Kirchenmusikmeister nach Darmstadt in eine Stellung zu kommen, die ihm ein, wie man so sagt, sorgenfreies Leben und Muße zu eigenem Schaffen bot, mit Freuden ergriff. Hier wirkt er nun seither, lehrt seine Gymnasiasten singen, leitet den Chor der Stadtkirche, hält amtliche Orgelkurse und komponiert. Er ist Professor geworden, wird überall gefeiert, ist aber der einfache Mensch geblieben, der er immer war, ein Mann von vielseitiger Bildung und vornehmem Geschmacke, ein Komponist von Bedeutung und ein Kritiker weniger anderer als vielmehr seiner selbst.

Allgemeine Charakteristik

Es ist nicht unwichtig, die Tonmeister zu kennen, die Mendelssohn obenan stehen. Es sind Schütz, Bach, Beethoven, Schubert, Weber, Richard Wagner und Hugo Wolf. Hors de concours gewissermaßen steht Mozart: ihm galt des Künstlers innige Liebe und Verehrung schon in früher Zeit; und das ist heute noch so. Durch Beethoven wurde Mendelssohn zu Haydn geführt, von dem man nicht immer sagen sollte, er sei ein Komponist für junge Menschen. Zu Haydns Weltanschauung sich durchzuringen ist nicht jedem gegeben; das vermag nur, wem die Natur in froher Geberlaune den Humor zum Begleiter durchs Leben gegeben. Nur der kann ja auch Beethoven voll werten. Zu Schumann hat Mendelssohn nie ein rechtes Verhältnis gefunden; man kann das wohl begreifen: das Halbdunkel in Schumanns Kunst, das Dämmernde, Verträumte ist ebensowenig Mendelssohn zu eigen wie das Stürmisch-Leidenschaftliche, die Form in wilder Hast zersprengende, ebensowenig auch die besondere, zuweilen hanebüchen sich gebende Art von Schumanns manchmal etwas gequältem Humore. Auch Brahms' Kunst ist Mendelssohn nie recht aufgegangen. Ich habe früher einmal gelegentlich bemerkt, vielleicht sei Hugo Wolf an dieser geringen Einschätzung von Brahms nicht ganz unschuldig. Psychologisch ist das in der Tat nicht undenkbar, denn Mendelssohn empfing in Köln von Wolfs suggestiver Art eine bis heute ungeschwächt dauernde Einwirkung. Sie zeigt sich auch in Mendelssohn dem Komponisten zuweilen. Heute freilich doch in geringerem Grade als früher. Auch ist die Erscheinung niemals als Nachahmung zutage getreten, stets nur als Wirken und Empfinden in gleicher Richtung und Stimmungssphäre.




Vor einiger Zeit widersprach mir Mendelssohn einmal recht energisch, als ich ihn mit der Romantik in Verbindung brachte. Ihm ist wohl die besondere Richtung des Lebens, die wir mit diesem Namen verbinden, eine Summe von Problemen und Problematischen, die seinem klaren Sinne, seiner gefesteten Weltanschauung fremd sein müssen. So weit gehe ich ihm unbedingt nach. Und ich empfinde es auch als eine besondere Freude, daß er den extremen Ausläufern der Romantik, wie sie insbesondere die französische Spielart der ganzen Richtung erblühen ließ, fremd gegenübersteht. Gleichwohl besteht zwischen unserem Künstler und der Romantik ein Zusammenhang, wie denn alle Komponisten der Gegenwart von Bedeutung aus ihr irgendwie herausgewachsen sind. Die Stoffwahl seiner Opern bedingt den Zusammenhang nicht oder doch nicht unbedingt; aber auch Mendelssohn verwendet ja die vielen Ausdrucksmittel, die die Romantik, wenn sie sie auch nicht schuf, doch in den Mittelpunkt der kompositorischen Technik stellte, für das gesamte Gebiet seines Schaffens; er hängt an der volkstümlichen Kunst, die in stilisierter Form zuerst durch die Romantik nach langer Pause wieder Bedeutung für das künstlerische Wirken erlangte. Wer die besondere Harmonik der romantischen Kunst kennt, ihr Ziel, die Schranken tonaler Einheit mehr und mehr zu lockern und die Dissonanz als das treibende Element aller harmonischen Verbindung voran zu stellen, der wird weitere Verbindungsfäden zwischen ihr und Mendelssohn leicht selbst aufdecken können.

Daß er, ein Meister des Kontrapunktes, sich gerne auch einmal in strenger polyphoner Arbeit ergeht, spricht nicht gegen das Gesagte; denn auch Bachs Kunst und die seiner Vorgänger wurde ja erst wieder durch eine indirekte Einwirkung der Romantik erschlossen.

Das romantische Ideal freilich ist nicht auch das Mendelssohns; er will und sucht Klarheit; alles Verwaschene und Verschwommene ist ihm ein Greuel; Probleme zu konstruieren, die um jeden Preis, auch um den des Wohlklanges und der Schönheit zu lösen sind, ist ihm versagt. Hat er gelegentlich experimentiert, so war das nur ein kurzes Durchgangsstadium. Ihm ist seine Kunst ein Mittel, innere Erlebnisse und Vorgänge in Tönen widerzuspiegeln, deren Gewandung den reichsten Farbenglanz — dies ist im wesentlichen der romantische Einschlag in seiner Kunst — fordert, deren formale Gliederung jedoch nach den Gesetzen der Musik selbst, nicht nach dem Sinne und der Weise einer anderen Kunst zu geschehen habe.

So besteht ein schroffer Gegensatz zwischen Mendelssohn und Richard Strauß. Bei diesem eine raffiniert ausgebildete Sucht zu experimentieren, ein unstillbarer Trieb, nach neuen Problemen zu bohren und mit Gewalt vom historisch Gewordenen los zu kommen, bei Mendelssohn die Freude am



organischen Musikgestalten, die Ehrfurcht vor dem Werke der Vergangenheit, das sichere Weiterschreiten auf gegebenen Pfaden, die gefestete und wohl begründete Anschauung, daß sich kein dauernder Fortschritt im organischen Leben konstruieren läßt; bei Strauß ein mit glänzenden Mitteln spielender Sinn für Äußerliches, bei Mendelssohn ein tief ins Innere schauender Blick, ein Nachschaffen seiner dichterischen Vorwürfe, das dem Grunde seelischen Mitlebens dieser Vorwürfe entstammt, die äußeren Mittel der Musik, auch soweit sie malender Natur sind, nicht a priori von der Hand weist, sie aber doch nur insoweit verwendet, als sie musikalisch anwendbar sind, d. h. sich durch sich selbst erklären. Philosophische Gedanken, metaphysische Fragen in Musik zu setzen oder irgend welchen Gestalten der Welt- oder Kunstgeschichte zu einem fragwürdigen Tondasein zu verhelfen, vermeidet Mendelssohn; er achtet die Grenzlinien, die die verschiedenen Gebiete menschlicher Geistesarbeit trennen und verwirrt sie nicht gegeneinander, wie das der romantische Gefühlsüberschwang auf Schritt und Tritt zuwege brachte. Ich glaube, daß hierin der Grund liegt, weshalb ihn manche der Ultramodernen nicht recht für voll zu nehmen scheinen. Wir anderen wollen ihm das danken: in der Beschränkung, die sich Mendelssohn auferlegt, hat er sich noch alle Zeit als Meister bewiesen.

Das Wirken

Wer Mendelssohns tonsetzerische Arbeiten übersieht, der wird bemerken, daß er sich nur auf einigen wenigen Gebieten betätigt hat: wir besitzen von ihm keine Symphonieen, keine Kammermusikwerke; auch Orgelkompositionen fehlen befremdlicher Weise. Ihn hat es, von den ersten Versuchen selbstredend abgesehen, von jeher zur Chorkomposition gezogen, und daneben ist ihm das Lied ans Herz gewachsen. Zwei seiner Opern sind erschienen und aufgeführt, eine dritte („Der Minnehof") steht vor ihrer Belebung durch die Mannheimer Bühne. Auch zur Klavierkomposition ist Mendelssohn nur selten gekommen. Seine „Federzeichnungen" sind vortreffliche, kleine Skizzen, die das musikalische Charakterbild einzelner anderer Meister in der Weise Mendelssohns zu geben suchen, ein Unternehmen, das u. a. an Schumann gemahnt, der zuweilen ähnliches versuchte. Auch einzelne Violinstücke (wie das vorgenannte Werk im Dreililienverlage in Berlin erschienen) gibt es, von denen das geistreiche „Scherzo" sich auch im Konzertsaale Anerkennung errungen hat; das andere, „In memoriam", ist zu intim empfunden und offenbar zu sehr an ein besonderes Ereignis gebunden, als daß es allgemeine Beachtung hätte

finden können; das dritte, „Melodie“, zeigt eine leicht volkstümliche Gestaltung der Weise und ist sehr hübsch und wirkungsvoll, ohne freilich ein besonderer Treffer zu sein.

Die Chorwerke

Die „Abendkantate“ steht zeitlich voran (Bote und Bock, Berlin 1881). Über dem meisterhaft gefügten Werke, das freilich wohl noch manchen Zug der Anempfindung besonders an J. S. Bach, auch vielleicht an Schütz und sogar Mendelssohn-Bartholdy verrät aber doch niemals in direkte Abhängigkeit verfällt, lagert ein hoher Ernst, der sich in edelster Empfindung und herrlich quellender Melodik äußert. Um vieles selbständiger sind die beiden Chorwerke „Auferstehung“ (Ries & Erler, Berlin) und „Das Leiden des Herrn“ (Leipzig, Rieter-Biedermann). Die Dichtungen sind altdeutsche Volkslieder: „Es gingen drei Fräulein“ und „Da Krist, der Herr in den Garten ging“. Ein kleines Orchester tritt hier zur Orgel hinzu. Auf geringem Raume zeigt sich eine überraschende Menge feinster Einzelzüge, eine erschöpfende Kleinmalerei, die den Vorzug hat, niemals durch aufdringliche Äußerlichkeit die naive Fassung der Worte zu zerstören. Gerade hier zeigt sich Mendelssohns erstaunliche bildnerische Kraft, mit geringen Mitteln so zu charakterisieren, daß das Erreichte, in sich organisch geschlossen, einen unlösbaren Bund mit der dichterischen Grundlage eingeht. Die „Auferstehung“ erschließt sich dem Verständnisse vielleicht nicht so unmittelbar wie das zweite Werk, da sie feiner gezeichnet ist, und die besondere Stimmung nicht mit den gleich starken Mitteln erreicht wird. Das liegt in der Natur der zugrunde gelegten Worte. Jedoch sind auch im „Leiden“ diese Mittel durchaus nicht im brutal äußerlichen Sinne verwendet; sie beruhen auf eigentümlicher Rhythmik und der aufs sorgfältigste und feinste abgetönten harmonischen Färbung der gegensätzlichen Abschnitte der Dichtung. Was Mendelssohn hier in der Behandlung der Textworte, z. B. der Stelle: „Die hohen Bäume, die bogen sich“ mit der charakteristischen Figur in den Streichinstrumenten erreicht hat, was er weiterhin mit der markigen Wucht der Komposition der Worte: „Die Wolken schrien weh und ach — die Toten kamen all herfür“, zuletzt mit dem Gegensatze erschafft: „Sein Seel wird kommen in Himmels Saal“, mit dem eine Fülle blendenden Lichtes auf den Zuhörer fällt: das sind Großtaten eines Dichters. Man kann es nie genug betonen, daß es am Ende kein Kunststück ist, mit den hundertfachen Machtmitteln des modernen Orchesterkolorits, mit breiten Chormassen, mit raffiniert konstruierten, sinnlichen Klängen und mit künstlich aufgeputzten, geheimnisvoll eingeführten Absonderlichkeiten auf die große Masse zu wirken. Derlei aber,



was Mendelssohn in diesen beiden Chorwerken geschaffen hat, gelingt nur dem wahrhaft Begnadeten, der alles eitle Blendwerk weit von sich abweist, der, was er schafft, nur aus innerem Schauen und Erleben heraus gestaltet.

Die vierstimmigen Chorsätze auf Dichtungen des Mystikers Angelus Silesius (Joh. Scheffler, 1624—77), von Rieter-Biedermann in Leipzig verlegt, sind überaus geistvolle Arbeiten, die man alle mit demselben Maße von Bewunderung vor dem Können ihres Schöpfers messen wird. Ob mit derselben Liebe ist mir zweifelhaft. Der tiefsinnige Gedankengehalt und die bilderreiche Sprache der Dichtungen haben Mendelssohn hier zu gewissen Kombinationen geführt, bei denen wohl der nachprüfende Verstand, kaum aber, oder doch nicht in gleichem Maße das mitschwingende Gemüt auf seine Rechnung kommt. Die Ausführung der Sätze ist mit mancherlei Schwierigkeiten verbunden, aber gute Solo-Quartette sollten sie sich nicht entgehen lassen. In demselben Verlage erschienen „Fünf geistliche Tonsätze", eines der reifsten Werke des Künstlers, kontrapunktisch reich, aber ohne satztechnische Monstrositäten und voll von Schönheit und warmer Beseelung. Mendelssohn ist's ernst mit seinem Christenglauben, das merkt man aus jeder Zeile, die er für Gottesdienst oder Kirche geschrieben hat: es sind keine Phrasen darin, kein Tongeklingel, alles ist in eine gewisse Herbheit getaucht und ohne reinsinnlich wirkenden Klang, schlicht und einfach im Ausdrucke auch dort, wo Mendelssohn die höchsten Kunstmittel in Anwendung bringt. Das ist eben die Besonderheit seines kirchlichen Stiles, wie sie aus seinem menschlichen Wesen und Empfinden folgert: kein Prunken und Prangen, liebevolles Eindringen in das Wesen der Sachen, sie durchleben und aus der sicheren Beherrschung der Materie heraus das künstlerische Bild formen. Zur Vervollständigung dieser Aufzählung seien noch die Bearbeitungen von Schützschen Werken genannt (Leipzig, Breitkopf und Härtel): die Passionen nach Matthäus (1887) und Johannes (1890); das Weihnachtsoratorium und drei kleine geistliche Konzerte für eine Singstimme und Orgel.

Die weltlichen Chorwerke. An ihrer Spitze steht „Der Hagestolz" für gemischten Chor und Orchester, 1889 bei Schott & Söhne in Mainz herausgegeben. Mendelssohns Humor zeigt sich in diesem überaus graziösen und liebenswürdig-gefälligen Werke, in dem ihm auch nicht eine einzige kleine Pointe entgeht oder misrät, nach der einen Seite hin, die jede burleske und derbe Färbung ausschließt. Aber den Sinn für diese andere hat er offenbar schon frühe gehabt, wie, wenigstens in leichter Andeutung, einige der, wenn ich nicht irre, der Bonner Zeit angehörenden, aber erst vor zwei bis drei Jahren herausgegebenen Männerchöre (Fünf altdeutsche Lieder. Leipzig, Forberg) beweisen. Diese nicht gering ausgeprägte Seite

in Mendelssohns künstlerischem Charakterbilde zeigt sich auf voller Höhe in der 1897 geschriebenen humoristischen Ballade: „Der Schneider in der Hölle“; urwüchsig, derb und burschikos lustig zieht in witzigstem Tone der frische Sang vom Schneider daher, der den Teufeln die Schwänze abschneidet, die Naslöcher zunäht und die Falten ausbügelt. Das ist alles so harmlos derb und bei aller grotesken Komik doch wieder so fein und überlegen, schalkhaft und künstlerisch, daß ich bei dem Werke immer an Wilhelm Busch, den Unvergeßlichen, denken muß: bei beiden Meistern die vollendete Sicherheit der Darstellung, das Ungezwungene, Überzeugende, bei aller Derbheit Harmlose, Frohmachende; ein prächtiger Kern in lustiger, bunter Schale. Wer die große Zahl der drolligen Einzelzüge (die witzigen Einfälle bei den jeweiligen Eintritten der führenden Melodie mit lustigen tonmalerischen Scherzen z. B.) aufzählen wollte, müßte das ganze Werk zitieren.

Dem Jahre 1890 gehört die Komposition der Klopstockschen Ode „Die Frühlingsfeier“ an (Berlin, Ries & Erler), einer Hymne für Soli, gemischten Chor und Orchester. Sie ist voll erhabenen Schwunges und vollendeter Plastik mannigfaltigsten Ausdruckes, sorgfältigster Gruppierung und Abgrenzung der verschiedenen Stimmungsmomente, in blühende Orchestergewandung gekleidet und mustergültig, wie alle Arbeiten des Künstlers, in sprachlicher Hinsicht behandelt. Kleine, bei Hug in Leipzig-Zürich veröffentlichte, gemischte Chöre tragen zu Mendelssohns Künstlerbilde wesentlich neue Züge nicht bei, es sei denn, daß man in ihnen das ja allerdings auch in anderen Werken zutage tretende volkstümliche Element in der musikalischen Diktion bemerken wolle. Dasselbe ist im großen und ganzen von den Männerchören zu sagen, deren einige Gelegenheitsarbeiten (im nicht Goetheschen Sinne des Wortes) sind. Andere freilich, so der „Festgesang“, zur Einweihung des Darmstädter Goethe-Denkmals geschrieben, eine aus der sicheren Kenntnis des Geistes des 18. Jahrhunderts geborene Schöpfung, haben dauernden Wert, obwohl auch sie nicht zu Mendelssohns besten Werken gehören.

Neuerdings ist sein Name durch die große Chorschöpfung des „Paria“ in weite Kreise getragen worden. Wo man das inhaltsschwere Werk auch aufführt, es findet lebhafte Teilnahme. Wäre das ein untrügliches Zeichen des Verstehens, so könnte es nur erfreuen. Ich glaube nicht daran; die Mode mag mitsprechen, vielleicht auch das Exotische des Vorwurfes, seine geheimnisvolle Fassung in Goethes herrlichen Balladen. Ob sie vor Mendelssohn komponiert wurden, ob sie in irgendeiner Beziehung zu den „Paria“-Opern stehen, die im Laufe des 19. Jahrhunderts aufgeführt wurden, kann ich nicht sagen. Es ist überaus schwer, über das Werk ein kurzes und erschöpfendes Wort zu sagen, so voll staunenswerter charakteristischer



Kraft des Ausdruckes, so voll wundersam gefügter Arbeit, so reich an fesselnden Einzelheiten ist es. Wäre Mendelssohn je willenlos in den Bahnen der Romantiker gegangen, so würde er wohl hier dem Versuche erlegen sein, uns in „indischer“ Gewandung oder einem Surrogate dafür zu kommen. Er hat uns einen Effekt dieser Art glücklicherweise erspart und sich mit einer zwar allgemeineren, in diesem Falle aber tieferen Charakteristik der Träger der Vorgänge und dieser selbst begnügt, indem er den einzelnen Abschnitten je eine besondere Grundfärbung, besondere Motive, besondere thematische Arbeit und besondere Instrumentation unterlegte. Diese allgemein menschliche Charakteristik des Paria, der schönen Frau des hohen Bramen usw. gibt sich mit überzeugender Bestimmtheit, verzichtet aber auf jeden realistisch greifbaren Zug und hält sich stets in den Grenzen höchster musikalischer Schönheit. Den Grundlinien der Gesamtcharakteristik der verschiedenen Abschnitte des Werkes, in dessen Verlaufe sich gewaltige Gegensätze gegeneinander türmen und die mannigfaltigsten Stimmungen angesprochen werden, müssen sich die einzelnen Charakterisierungsmomente unterordnen, so daß nirgendswo ein Auseinanderfallen der Stimmungskreise zu bemerken ist, wie das so oft in modernen Schöpfungen geschieht, die den überlieferten formalen Aufbau preisgeben. So ist im „Paria“ denn trotz des vielen Geschehens und seiner musikalischen Nachbildung eine wunderbare Geschlossenheit der psychischen Entwickelung des Ganzen zu bemerken, und das, trotzdem ja auch hier die Musik ihre besondere Form aus der Anlage der Dichtung herleitet.

Wer einmal in späterer Zeit Mendelssohns Wirken ausführlich darzustellen berufen sein wird, der wird an der „Legende“, dem zweiten Teile des „Paria“, gut nachweisen können (andere derartige Dinge bieten z. B. die Lieder), wie da romantische Einflüsse fortleben: in dem Bestreben, im Beginne der Legende der Tonalität des Satzes (Des-dur) möglichst aus dem Wege zu gehen. Die unbegleitete Violinmelodie kündet offenbar den Weg der zum heiligen Wasser wandelnden Frau. Aber offenbar diesen nicht allein, denn für die musikalische Darstellung eines einfachen Ganges ist das Gebilde viel zu kompliziert. Diese Absichtlichkeit, mit der die Tonalität umgangen wird, die großen Intervallschritte mit allerlei Überraschungen deuten ohne Zweifel auf das legendäre und wunderbare Element der Erzählung hin, auch wohl auf die im Dämmergrauen des Morgens verschwimmende phantastische Szenerie. So hätten wir also hier unter anderem auch die spezifisch romantische Hinwendung zum Wunderbaren; sie hat zwar schon die Klassik für die Kunst auch der Bühne reklamiert (neben anderen Schiller), aber erst die Romantik hat sie zu einem wesentlichen Punkte der künstlerischen Darstellung gemacht. Eine Analyse des Werkes würde den zur

Verfügung stehenden Raum um ein Beträchtliches überschreiten. Begnügen wir uns mit diesen kurzen Hinweisen.[1])

Die Lieder

Man hat gar manchem unserer modernen Lyriker schon den Vorwurf gemacht, sein Schaffen sei ausschließlich oder doch vorwiegend reflektierender Art und entbehre der unmittelbaren Empfindung. Es ist allerdings eine unbestreitbare Tatsache, daß im deutschen Liede, seit es den Kinderschuhen, die es noch im 18. Jahrhundert trug, entwachsen ist, allmählich eine Verschiebung des Schwerpunktes eingetreten ist: über die Melodie als ein in sich geschlossenes Ganzes begann nach und nach das umkleidende, weniger begleitende als erklärende und malende Beiwerk allmählich mehr und mehr zu wachsen und zu wuchern; so herrschte vielfach im „Liede" nur noch das wie zufällig in Tönen erscheinende Wort des Dichters in Verbindung mit der das psychologische erklärenden und malerische Momente bietenden „Begleitung", der konsequenter Weise diese Bezeichnung hätte genommen werden müssen, zum Teil auch genommen wurde. Große Meister haben allerdings den nötigen Ausgleich gefunden; sie wußten nicht nur das Beiwerk fesselnd und erschöpfend deutlich, d. h. also malend und erklärend (wo nötig) zu gestalten, sie gönnten auch der „Melodie" ihre Rechte. Schon in der Zeit des Überganges von der klassischen zur romantischen Periode war das Lied so gestaltet, daß je nach Art des Dichterwortes die Melodik der Singstimme entweder nach einer freien, deklamatorisch gefügten oder nach einer geschlossenen Form überwog. Das ist bei Schubert wenigstens zuweilen der Fall, weniger bei Schumann, noch weniger bei Brahms, bei denen das Deklamatorische mehr und mehr in den Hintergrund trat. Es ist die ganze Frage, wie der Historiker weiß, ein Jahrhunderte alter Kampf, der da um das Verhältnis von Wort und Ton geführt wurde. Bei Wolf spitzte er sich abermals zu. Aber auch Wolfs Weisen und ihre instrumentale Umkleidung zeigen den alten Zwiespalt. Mendelssohn wandelt seinerseits durchaus in den gegebenen Bahnen. Aber ihn mag öfter das Gerede von fehlender Melodie in seinen Gesängen getroffen haben, und so ist er vielleicht, wie man wohl meinen könnte, durch ein rein äußeres Moment dazu geführt worden, breit angelegte Melodieen im alten Sinne zu schreiben, Melodieen freilich, denen eine in moderner Auffassung (modern im Sinne Schuberts und seiner Nachfolger) gestaltete Begleitung nicht fehlt. Ich glaube indessen an eine solche Beeinflussung Mendelssohns

[1]) Nach Abfassung dieser Zeilen bemerkt mir Mendelssohn in einer Zuschrift: „. . . habe mir bei dem Violin-Unisono vorgestellt, wie die Frau bei grauendem Morgen in die Tropenwelt hinaustritt; hoher Himmel, seltsame Pflanzen, worauf der Blick vom Schweifen ins eigene Innere zurückkehrt". Was hätte ein à tout prix Neuromantiker aus solchen Vorstellungen heraus wohl geformt?!

nicht. Es ist eine auffallende Erscheinung, über die man nicht hinweg kommt, daß, wenn sich auch in seinen Liedern zwei Formtypen in der oben berührten Art gegenüber stehen, doch die Lieder mit großzügigen, breit strömenden Kantilenen in den letzten Jahren die Oberhand gewonnen zu haben scheinen.

Nicht als eine Besonderheit wird man an Mendelssohns Liedern die Sicherheit hervorheben dürfen, mit der er die Grundstimmung in seinen Gesängen thematisch und koloristisch (das Wort hier nur im Sinne reicher und voller Harmonik gebraucht) zu treffen weiß. Sie beherrscht seine Schöpfung, ohne daß die Mittel zum Charakterisieren einzelner Momente verbannt und ausgeschlossen würden. Auch sie hat er in größter Fülle und Abwechselung zur Verfügung und, von nur ganz wenigen Fällen abgesehen, in denen meines Erachtens zu vielerlei aufgewendet ist, überwuchern sie die angeschlagene Grundstimmung nicht. Ein Beispiel jener Art: die an sich witzige Vertonung von Gottfried Kellers fröhlichem Gedichte „Der Chapeau". Hier ist so viel einzelnes, freilich immer mit Humor, charakterisiert worden, daß nicht nur die Pointe schließlich einigen Schaden erleidet, daß vielmehr auch der angeschlagene Grundton sich im Verlaufe des Stückes etwas verflüchtigt: aus der Sphäre harmlosen Scherzes gerät das Ganze in einen ziemlich breiten und von pathetischem Ernste nicht freien Ton, und die Andeutung, die der Lyrik genügen sollte, wird der episch breiten Schilderung angenähert. Aber was will das im Grunde besagen? Manchen wird derlei überdies nicht als störend erscheinen und außerdem handelt es sich dabei nur um ganz wenige Fälle.

Ich sagte schon, daß, wenn ich die Sachlage recht übersehe, Mendelssohns Lied in der letzten Zeit mehr und mehr zum „Melodischen" zurückgekehrt ist. Das scheint mir bei einem Manne von der Stärke seines Empfindungsvermögens und seiner inneren Schauenskraft kein Wunder zu sein. Endlich mußte doch wieder einmal einer kommen, der die in der Komposition unserer Zeit fast ganz gegeneinander verschobenen Grenzen zwischen Lyrik und Epik wieder herstellte.

Die wertvollen Lieder des Tondichters hier einzeln aufzuzählen, vermag ich nicht. Wer erkennen will, wie ihm das Höchste an melodischer Charakteristik, Schönheit und harmonischem Maße mühelos zufließt, der singe z. B. No. 41 und 42 aus der dritten Folge der Lieder und Gesänge (Verlag von Ries & Erler), oder sein Lied nach Goethes ewig herrlichem „Nachtgesang", oder die Komposition von L. Du Bois Reymond's: „O Welt, du gibst mir Schauer und Wonnen", eines Gedichtes, das einen Lieblingsgedanken Kellers nicht ungeschickt paraphrasiert: dort ein Zusammenwehen verschiedener Elemente zu einem unendlich fein gestalteten, von tiefstem Stimmungszauber erfüllten einheitlichen Gebilde, hier die wahrhaft erhabene

Hymne einer in leuchtendem Glanze sich aufschwingenden Melodie zu einer gleichmäßig fortgeführten akkordischen Bewegung, die nicht malt, nur harmonisch stützt. Wer derlei Wundervolles schaffen kann, ist ein Meister ersten Ranges, dem wir zum Genuße berufenen Menschen für solche Gaben Dank schuldig sind.

Diese Lieder wird man dereinst ausdeuten müssen, wenn es einmal gilt, in eingehender Weise die Summe von Mendelssohns Künstlerart zu ziehen und zu begründen. Innigkeit, Wahrheit und Reinheit des Empfindens, Tiefe und Reichtum der Gedanken, eine große Fülle der Gestaltungskraft ward ihm zu Teil und — nicht die geringste der Gaben — trotz aller Liebe zu ernsten Dingen eine echte, hohe Weltfreudigkeit, das Wort im Sinne unseres Meisters Gottfried von Zürich genommen. Der glänzende Beherrscher der Form und des Kontrapunktes, der jeder Stimmung den entsprechenden Ausdruck zu geben weiß, verleugnet sich nirgendwo in den Liedern; charakteristisch ist aber auch hier ebenso wie die Wahl der Mittel das Maßhalten mit ihnen, ihr Unterordnen unter den höheren Zweck der organischen Einheitlichkeit eines Werkes. So scheidet Mendelssohn auch in seiner Lyrik einzelne realistische Darstellungsmittel (vgl. „Unkenlied", „Tanz unter der Linde", bei dem C. M. v. Weber in etwas vorbildlich war usw.) nicht aus, aber sie sind nicht als Pointe anzusprechen, nicht als Endzweck, sie sind ein Mittel des Gestaltens neben anderen. Eine Anzahl der Lieder ist durch die Volkskunst befruchtet worden, ohne daß man dabei von stilisierten Volksliedern sprechen könnte. Zu diesen schönen und lieben Weisen gehören: „Das bucklichte Männlein", „Ein altes Liebesliedchen", „Gotteskind" u. a. m. Mendelssohn macht in ihnen und anderen Gesängen auch wohl einmal von gewissen konventionellen Figuren Gebrauch. Gott sei Dank! Er ist eben nicht originalitätswütig und weiß, daß von solchen geringfügigen Kleinigkeiten Wert oder Unwert der Dinge nicht abhängt.

So knüpft also der Liedkomponist Mendelssohn da wieder an, wo das Lied der Deutschen sein Bestes, Reifstes und Schönstes fand; die durch Berlioz-Liszt und die Neoromantik bedingte Abweichung von diesem Wege, auf der Liszts Wort-Tongebilde liegt, das sich Lied wähnt, aber über hier etwas dramatisch, dort etwas episch gestaltete Partieen mit kleinen lyrischen Einschlägen nicht hinauskommt, hat Mendelssohn nie mitgemacht. Er fand über Schubert und Hugo Wolf den sicheren Pfad. Mendelssohn ist eben in ausgeprägter Weise Lyriker, und zwar ein Lyriker von ursprünglicher Ausdruckskraft.

Die Opern

Die Opern würden eine ausführliche Darlegung rechtfertigen; sie läßt sich an dieser Stelle nicht geben. Mendelssohn veröffentlichte bisher



„Elsi die seltsame Magd“ und „Der Bärenhäuter“. Beide Werke sind von H. Wette gedichtet. Die äußere Geschichte der zweiten Oper ist bekannt; sie bildet kein Ruhmesblatt für die deutsche Bühne, die alle Veranlassung hätte, sich Mendelssohns anzunehmen. Aber es ist nun in Deutschland einmal so: die Fürsten lieben in ihrer übergroßen Mehrzahl das ausländische Produkt, und das Publikum insgesamt liebt trotz allen chauvinistischen Geschwätzes und trotz Wagner den internationalen Schund. In den beiden Opern steckt ein großer Reichtum schönster und charaktervoller Musik; lyrische Stücke allerersten Ranges sind darin; nirgendwo wird der Hörer mit Banalitäten, abgebrauchten oder gesuchten Effekten und Spielereien abgefunden. Zeichnung und Kolorit sind vortrefflich. Aber eines fehlt, wenn auch nicht durchaus: der spezifisch dramatische Nerv. Ich spreche das als meine bescheidene Meinung aus, die Begründung einer anderen Gelegenheit überlassend. Doch mag diese Ansicht die des Theoretikers sein, der die Werke nur vom Auszuge her kennt. Hat einmal der öde Schwindel, der die Bühne der Gegenwart wieder einmal beherrscht, abgewirtschaftet, so kommt wohl auch Mendelssohns, des Opernkomponisten, Tag. Vielleicht zeigt er mir, daß ich Unrecht habe.

Sei dem, wie immer. Mendelssohn hat bewiesen, daß in ihm eine wahrhaft schöpferische Kraft steckt. Wer sich seinen Werken hingibt, der wird das geradsinnige tiefe Empfinden des Künstlers, seine reiche Phantasie, sein mächtiges, niemals utopistisches Wollen und sein gewaltiges Können, seine geistvolle Gestaltungskraft, seinen Witz und seinen tiefgründigen Humor bewundern lernen und den Mann selbst lieb gewinnen. Das ist eine Prophezeiung, für die ich gerne die Verantwortung übernehme. Und auch für eine andere noch: daß der Künstler nicht nur für heute geschaffen hat. Der Blick der Zeit ist durch allerlei Trübsal und Nebel im sozialen wie im künstlerischen Leben getrübt. Aber einmal wird's ja wohl wieder hell werden. Und wenn sich die Menschen der Ewigkeitswerte in der Kunst wieder mehr bewußt geworden sind, dann wird, dessen bin ich gewiß, auch Mendelssohn allgemein unter denen genannt werden, denen mancher glücklichen Stunde Hand eine Fülle reiner und beglückender Kunst uns zu dauerndem Genusse schenkte.





ALLERLEI

von Arnold Mendelssohn-Darmstadt



In jeder Erkenntnis, sofern sie nicht rein formaler Art ist, bleibt ein ungelöster Rest; und die Unterscheidungen des Denkens sind gegenüber dem Lebendigen in Natur und Kunst unwahr, weil dieses stets übergängig und komplett ist.

Mir scheint, daß in bezug auf sogenannte Tonmalerei Unterschiede zu machen sind. Musikalische Nachahmung von speziellen Gehörseindrücken fällt oft ins Läppische; so wenn Haydn das Rind oder den Löwen sich musikalisch vernehmen läßt; oder wenn Beethoven sein Vogelterzett in der „Pastorale“ anstimmt. Besser steht es schon mit der musikalischen Nachbildung unbestimmter Geräusche, wie die vom Wasser und Wind. Sehr reizvoll aber sind für mich diejenigen Tonmalereien, in denen Gesichtseindrücke durch analoge Formen in der Musik ihr Symbol finden: Sonnenaufgang, die wogende Saat, ja, das Kriechen des Gewürms. Wie kommt das? Ich glaube, die Ursache der Erscheinung liegt in der fast völligen Idealität der musikalischen Kunst. Will diese eine Verbindung mit der realen Welt eingehen, so muß mindestens eine Art *μετάβασις εἰς ἄλλο γένος* stattfinden, wenn die Musik der Realität gestattet sich nicht ausnehmen soll wie Titania in den Armen des Esels Zettel.

Originell besagt etwas anderes als kurios; doch wird oft dem bloß Kuriosen in der Musik der hohe Ehrenname „originell“ zuteil. Es kann aber ein Tongebilde sehr apart und kurios, und doch ganz äußerlich konzipiert und ganz äußerlich wirksam, also sehr wenig originell sein. Und umgekehrt braucht eine sehr originelle, d. h. aus ursprünglicher Tiefe des Innern geschöpfte, Musik äußerlich gar nichts Absonderliches zu haben.

Eigentlich sollte der Künstler nur nach Originalität, d. h. nach Wahrheit und Innigkeit, streben; doch hat auch die Bemühung um das Kurios-



Absonderliche ihren Wert; denn der Künstler übt damit seine Phantasie, wie der Virtuos mit tückischen Etüden seine Finger. Auch auf die Phantasie der Hörer wirkt das Kuriose anregend.

Achim von Arnim erzählt in „Isabella von Ägypten“ Wunderliches von einem Golem. Dies ist eine Thonfigur, durch Inschrift einer chaldäischen Zauberformel zu einem Scheinleben erweckt. In diesem Zustand verhält sich der Golem ganz im Charakter der Person, der er nachgebildet ist, so daß er nach Wunsch Geschäfte seines Urbildes besorgen kann, während dieses nach Belieben untätig verharrt oder anderweit sich beschäftigt. Das Auslöschen der Inschrift verwandelt den Golem wieder zurück in toten Lehm. Solchen Golem wünschte sich neulich ein mir persönlich ganz besonders nahestehender Musiker, den ich liebe wie mich selbst, als ihn Geschäfte, Konzertreisen, Böses und Gutes, und was keines von beiden ist, gar zu lange von der stillen Arbeit im Studierzimmer zurückhielten.

Vielleicht ist Goethe zu der Novelle vom Kind und dem Löwen, und speziell zu der krönenden Schlußszene dieser Erzählung durch die „Zauberflöte“ angeregt worden: Tamino flötet den wilden Tieren. Besonders aber enthält der Marsch bei der Feuer- und Wasserprobe die musikalische Quintessenz von Goethes Dichtung: Gewaltige Ungeheuer (der Chor der Messinginstrumente und Pauken), zu frommer Ruhe gebändigt durch kindhaftes Getändel einer Flöte. Die ersten Spuren des Goetheschen Gedichtes sind im Briefwechsel mit Schiller zu finden: da ist von dem Stoffe wiederholt die Rede; er führt da den Namen „Die Jagd“. Daß Goethe damals die „Zauberflöte“ kannte, ist aus „Hermann und Dorothea“ zu ersehen, welches Gedicht in der Zeit der Schillerschen Freundschaft verfaßt wurde. Und daß Goethe die „Zauberflöte“ schätzte, geht aus seinem Versuch einer Fortsetzung hervor. Unwahrscheinlich ist also die Sache nicht. Dann wäre meine Komposition des der „Novelle“ entnommenen Liedes „Kind und Löwe“ eine Art geistiger Enkel des Mozartschen Prüfungsmarsches. Dieser hat Goethes Lied erzeugt, dieses wieder meine Musik dazu. Und ist nicht wirklich zwischen den beiden Musikstücken eine gewisse Familienähnlichkeit vorhanden? Übrigens habe ich eine ähnliche Idee auf einem italienischen Bilde ausgedrückt gefunden: die heilige Katharina barfüßig und in naivem Sicherheitsgefühl auf dem Höllendrachen schreitend.

„Mich dünkt, sollt' passen Ton und Wort". Hat eigentlich die Theorie sich schon gründlich mit den syntaktischen Verhältnissen beschäftigt, insofern sie in Wortsatz und Tonsatz übereinstimmen sollen? Wagner berührt die Sache in „Oper und Drama", ist aber in der Praxis in diesem Punkt keineswegs pedantisch. Siehe z. B. S. 256 des Klindworthschen Walkürenauszuges: „Die Schlafende schütze mit scheuchendem Schrecken". Das ist in den Worten ein einziges ungeteiltes Satzgebilde, „wohlgemerkt, ohne Komma"; die Musik dazu stellt sich in zwei fast identischen Absätzen dar. Sollte dieser Musik ein entsprechend gegliederter Wortsatz untergelegt werden, so müßte er aus zwei im Sinn parallelen Gliedern gebildet sein; also etwa: „Mit fressendem Feuer,
Mit scheuchendem Schrecken"
(Schütze dein Kind).

Ein anderer Fall ebenda S. 257 bei den Worten:
„Zerknicke dein Kind,
Das dein Knie umfaßt,
Zertritt die Traute,
Zertrümmre die Maid".

Hier wiederholt Wagner, dem Parallelismus der Wortzeilen entsprechend, richtig bei der Zeile „Zertritt die Traute" die Melodie der Zeile „Zerknicke dein Kind"; denn die dritte Zeile entspricht im Sinn der ersten. Daß er aber zu der Zeile „Zertrümmre die Maid" dem musikalischen Parallelismus zuliebe die Musik der Zeile „Das dein Knie umfaßt" wiederholt, ist zu beanstanden. Denn das Verhältnis der zweiten Verszeile zur ersten ist syntaktisch (und inhaltlich) ein ganz anderes, als das der vierten zur dritten. Es kam Wagner an diesen Stellen nicht mehr sehr auf syntaktische Akribie an; denn die „stretta" hat hier schon begonnen, und das musikalische Element beginnt zu herrschen.

Eine durchgeführte Theorie des Verhältnisses würde manches Interessante zutage bringen. Welche musikalische Form entspricht dem Komma, dem Strichpunkt, dem Doppelpunkt, dem Frage-, dem Ausrufungszeichen im Wortsatz? Darf ein konditional beginnender Wortsatz in der Musik mit der Harmonie der Tonika anfangen? Oder hat diese erst beim Nachsatz einzutreten? U. a. m. — Mozart ist in den auf italienischen Text geschriebenen Opern auch in dieser Sache sehr fein; davon ist freilich in der deutschen Übersetzung wenig zu spüren.

Auch unter den Tonsetzern als solchen kann man, so seltsam es klingt, Augenmenschen von den bloßen Gehörs- und Gefühlsmenschen wohl unterscheiden. Der Augenmusiker hat im Moment der Inspiration

eine Vision, daher auch sein Produkt die Phantasie des Hörers nach der visionären Seite hin anregt, so daß charakteristisch scharf umschriebene Gestalten und leuchtende Farben dem innern Auge erscheinen; der bloße Gefühlsmusiker fühlt und hört, sieht aber nicht, oder nur unbestimmt, daher dem Hörer keine oder nur verschwommene Bilder bei seiner Musik erscheinen. Sehr ausgeprägte Exemplare der einen Gruppe können solche der andern nicht leiden. Die Augenmusiker scheinen den anderen kalt, verstandesmäßig, reflektiert; diese jenen verschwommen, matt und trübe.

Man weiß von der heftigen Abneigung Wolfs gegen Brahmssche Musik.

Dem heutigen Geschmack sagt Bachs begleitetes Rezitativ oder Arioso mehr zu, als seine Arie. Nach „Betrachte meine Seel" oder „Am Abend, da es kühle war" werden die Arien, die nach des Meisters Absicht durch diese Stücke nur vorbereitet werden sollten, meist gestrichen. Wir fühlen uns bei den Arien belästigt durch das entschiedene Vorwalten des musikalischen Prinzips im formalen Sinne, nebst dadurch eintretenden und gerechtfertigten Textwiederholungen. Haben ja doch die Ariosi Stimmung genug, und die Sache wird dabei rascher expediert: für das eigentlich musikalische Sichausleben der Musik nach selbsteigener innerer Kausalität haben wir weder Zeit noch Sinn. Man schilt ein Stück, in dem die Musik als Selbstherrscherin hervortritt, heute „formalistisch" und „kalt". Bach würde etwa antworten: Ist denn die „Form" notwendig leer? Ist die geistige Helle und Kühle, eine der schönsten Wirkungen der „Form", nicht ein ästhetisch vornehmerer Zustand, als der durch naturalistische Sensationen hervorgerufene rauschartiger Erregung? Physiologische Wirkungen durch Musik spürt auch ein Gaul, wie schon der Verfasser des Hiob weiß (s. Hiob, c. 39, v. 25). Wollt ihr euch der Kunst gegenüber nicht anders verhalten, als so einer? Nennt ihr das Kultur? Bildung? Ihr gebildet? Barbaren seid ihr, und noch dazu „Mit schändlich kurzer Stirn"!

C-dur. Daß die Tonarten sich im Charakter unterscheiden, kann bestritten werden; denn Empfindungsdifferenzen können niemandem andemonstriert werden. Seine Richtigkeit hat es aber damit; das beweist die Abneigung jedes feinhörigen Musikers gegen Transpositionen; desgleichen die Übereinstimmung der Meister in der Verwendung der Tonarten zum Zweck der Charakteristik. Der Grund der Erscheinung liegt meines Erachtens in der verschiedenen verwandtschaftlichen Beziehung der Tonarten zur Normaltonart C-dur. G-dur hat dadurch sozusagen absoluten Ober-

dominantcharakter, F-dur absoluten Unterdominantcharakter. In D-dur ist der Oberdominantcharakter potenziert, desgleichen in B-dur der Unterdominantcharakter, u.s.f.; daher endlich, wo sich die zwei Reihen in der temperierten Stimmung begegnen, Ges-dur (dumpf, weich, dunkel) und Fis-dur (gereizt, hell, scharf) den größten Gegensatz des Charakters haben; in der Idee; trotz der Identität der Tonhöhe.

Warum ist aber C-dur Normaltonart? Vielleicht ist der Grund nur Gewohnheit. Unsere Tasteninstrumente stehen in C-dur; denn sie stellen die dieser Leiter fremden Tasten außer der Reihe. Auch das Streichquartett steht durch die tiefsten Saiten von Cello und Bratsche auf C. Endlich sieht sogar die Notenschrift C-dur als normal an, da sie die dieser Leiter fremden Töne durch besondere Zeichen ♯ und ♭ hervorhebt. Seit wann besteht diese Bevorzugung von C-dur? Was war ihre Ursache?

Das sollen uns die Musikgelehrten erzählen.





LEO BLECH

von Dr. Ernst Rychnovsky-Prag

I.
Biographisches

Zu Aachen, in der alten Kaiserstadt, ist Leo Blech am 21. April 1871 als der Sohn eines Aachener Bürgers zur Welt gekommen. Es ist ihm an der Wiege nicht gesungen worden, daß er dereinst als Musiker durch die Welt gehen werde, denn trotzdem sich seine musikalische Beanlagung frühzeitig regte und er gehörte Melodieen augenblicklich nachspielen konnte, trotzdem Ferdinand Hiller in Köln, einst der einflußreichste Musiker am Rhein, das unzweifelhafte Talent des Knaben erkannt hatte, blieb es der Wunsch des Vaters, daß Leo Blech, als er in das entsprechende Alter gekommen war, die Laufbahn eines Kaufmannes einschlagen sollte. Und so geschah es. Vier volle Jahre, von 1887—91, stand er in den Diensten Merkurs. Ich glaube nicht, daß ihn dieser Beruf sehr befriedigt haben mag, denn allgemach meldete sich, erst leise, dann immer lauter, der musikalische Drang, und als der junge 20jährige Mann durch die Komposition der Lenauschen Schilflieder seine ausgesprochene kompositorische Begabung bekundet hatte, setzte er es nach schweren Kämpfen im Elternhause durch, daß er den Kaufmannsberuf aufgeben und Musiker werden durfte. Er ging nach Berlin, nahm Klavierunterricht bei Rudorff und Kompositionsunterricht bei Bargiel. Während er aber bei Rudorff merkliche Fortschritte machte, gestaltete sich der Unterricht bei Bargiel ziemlich unfruchtbar, denn der Lehrer brachte seinem Schüler kein Verständnis entgegen, ja, erklärte ihn geradezu für unbegabt. Ein Fall mehr in der Geschichte, daß sich echtes Talent trotz geringer Förderung nur aus eigner Kraft zu vollständiger Anerkennung durchgerungen hat. 1893 wurde Blech an das Stadttheater in Aachen als zweiter Kapellmeister engagiert. Das erste Werk, das er hier zu dirigieren hatte und wovon noch die Rede sein wird, war sein eigenes. Im Sommer pilgerte Blech nach Bayreuth, wo er Lohengrin, Parsifal und Tannhäuser hörte und wo seine Einsicht in das Wesen der Wagnerschen Kunst wichtige Anregungen empfing. Nach Aachen zurückgekehrt wurde ihm endlich eine Aufgabe zuteil, bei deren Lösung er alle seine Fähigkeiten zeigen konnte.

Es galt, Humperdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel“ einzustudieren. Die Bekanntschaft mit diesem Märchenspiele gab seinem dunklen musikalischen Bildungsdrang endlich ein festes Ziel. Er war bis jetzt Autodidakt gewesen, er „konnte“ eine Menge, wußte aber so gut wie nichts und erkannte, wenn jemand, so könne nur der Komponist von „Hänsel und Gretel“ ihn lehren, was ihm fehle. Dieser Augenblick bedeutet also eine entscheidende Wendung in Blechs künstlerischem Werden.

Als sich Blech schriftlich an Humperdinck gewendet hatte und ihm als Probe seines erreichten Könnens die Partitur seiner Oper „Cherubina“ übersandt hatte, erwiderte der Meister, er wisse eigentlich nicht, was er ihn lehren könne. Denn was Blech als Opernkomponist brauche, das könne er schon. Allein Blech erklärte, er wolle erfahren, warum das, was er gemacht habe, richtig, warum es so und nicht anders richtig sei, kurz er verlange eine theoretische Kontrolle seines Schaffens. Kaum daß die Theaterferien begonnen hatten, reiste Blech im Juni 1895 zu Humperdinck nach Frankfurt am Main, und nun wurde so zu sagen vom A-B-C der Tonkunst angefangen. Als dann Humperdinck im Sommer nach Marienburghausen, ein stilles Bröhltaldorf, zog, traten die beiden einander auch menschlich näher und hier wob sich das Band einer unzertrennlichen Freundschaft, von hier datiert die rührende Pietät, mit der Blech an seinem über alles verehrten, künstlerischen Führer und Meister bis zum heutigen Tage hängt. Ich hatte vor geraumer Zeit Gelegenheit, in das mit peinlicher Sorgfalt geschriebene Aufgabenbuch Leo Blechs Einsicht zu nehmen und daraus den Humperdinckschen Lehrgang zu erfahren, und darf, ohne mich hier in Details einlassen zu müssen, behaupten, daß die in Humperdincks Gesellschaft verbrachten Tage für Blech überaus lehrreich waren. Er hatte begonnen, sich ein Fundament zu schaffen, so fest wie er es im Hochfluge seiner Künstlerträume vor der Hand nur wünschen konnte. Aber erst das zweite Lehrjahr, die Zeit vom 1. April bis 1. September 1896, die er mit Humperdinck teils wieder in Frankfurt am Main, teils in Poppelsdorf verlebte, sollte ihm die höchste technische Weihe spenden. Blech war übrigens auch später durch einige Jahre während der Sommerferien regelmäßig Gast bei seinem Freunde und Lehrer, der ihm in theoretischen „Stunden“ oder in zwanglosen Gesprächen über die Musik und ihre Meister den reichen Schatz seines Wissens übermittelte. Über Richard Wagner, Liszt, Mozart, Lortzing usw. empfing Blech hier die wertvollsten Aufschlüsse. Im Herbst trat er dann stets sein Amt als Dirigent am Stadttheater in Aachen an, wo er mittlerweile in die Stellung eines ersten Kapellmeisters aufgerückt war.

Merkwürdig spielt oft der Zufall im Menschenleben. Bei der Uraufführung der Kienzlschen Oper „Don Quixote“ traf Fumagalli, der unter

Blechs Taktstock kurz zuvor in Aachen gesungen hatte, mit Direktor Angelo Neumann vom königlichen Deutschen Landestheater in Prag zusammen und rühmte ihm die Tüchtigkeit des jungen Dirigenten. Sofort stellte Direktor Neumann, der als Mann des raschen Zugreifens bekannt ist, an Blech telegraphisch einen Antrag und lud ihn zum Probedirigieren im Rahmen der von ihm ins Leben gerufenen Maifestspiele für „Lohengrin", „Tristan" und die „Meistersinger" ein. Es ging damals in Prag lebhaft zu. Gäste kamen und Gäste gingen. In dem Trubel achtete man des fremden Mannes mit dem noch unberühmten Namen am Dirigentenpult nur wenig. Die ersten Abende lohte man ihn, in den „Meistersingern" flaute die Stimmung etwas ab, zumal in den Reihen der Sänger, deren manche sich durch sein strenges Regiment beunruhigt fühlen mochten. Aber das Orchester trat entschieden für ihn ein, und da die in Theaterdingen damals einflußreiche „Bohemia" sich nach den Meistersingern für Blech erklärte, kam der Vertrag zustande. Blech ward erster Kapellmeister am königlichen Deutschen Landestheater in Prag.

Im September 1899 trat der damals 28jährige neue Kapellmeister seine Stellung an, in der er bis zum 1. September 1906 gewirkt hat. Wie groß der Umfang seiner Tätigkeit an der Prager Bühne gewesen ist, erhellt wohl am besten aus der Zahl der in der Moldaustadt von ihm einstudierten Opern und Opernneuheiten. Ohne Vollständigkeit erzielen zu wollen, nenne ich d'Albert's „Abreise", „Kain", „Tiefland"; Bachs „Lady Longford"; Blechs „Das war ich", „Alpenkönig und Menschenfeind", „Aschenbrödel"; Cornelius' „Cid"; Enna's „Streichholzmädel"; Glucks „Alceste", die beiden „Iphigenien", „Maienkönigin"; Heubergers „Barfüßele"; Marschners „Vampyr"; Massenet's „Herodias" und „Manon"; de la Nux' „Zaire"; Puccini's „Tosca"; Saint-Saëns' „Samson und Dalila"; Spontini's „Cortez"; Richard Strauß' „Guntram" und „Salome"; Schumanns „Genoveva"; Webers „Euryanthe"; Weis' „Der polnische Jude" und „Die Dorfmusikanten"; Weingartners „Genesius"; Siegfried Wagners „Kobold"; Urspruchs „Das Unmöglichste von allem"; Wolf-Ferrari's „Die neugierigen Frauen"; Zichy's „Gemma".

Dazu kommt noch die lange Reihe der Repertoireopern, besonders der Wagnerschen Werke mit alleiniger Ausnahme des Rienzi und natürlich des Parsifal, sowie seine Tätigkeit als Leiter der von Angelo Neumann mit dem Theaterorchester jährlich veranstalteten vier philharmonischen Konzerte, die gerade unter ihm einen auch äußerlich enormen Aufschwung nahmen und jetzt, nach jahrelangem kümmerlichen Vegetieren, zu den glänzendsten Manifestationen des Prager Musiklebens geworden sind. Bei diesen Konzerten hat Blech auch am Klavier seinen Ruf als hervorragender Begleitungskünstler begründet.




Es heißt keine übertreibende Ruhmesphrase vorbringen, sondern eine ganz allgemein zugestandene und von maßgebenden Beurteilern oft genug ausgesprochene Tatsache feststellen, wenn man Blech den vorzüglichsten Dirigenten der Gegenwart zuzählt. Dazu stempelt ihn nicht allein seine ungemeine Technik des Dirigierens, sondern auch die angeborene Gabe, sich mit dem Orchester auf künstlerischem Wege augenblicklich zu verständigen. Blech gehört zu den analytischen Dirigenten. „Deutlich bis ins einzelne" ist seine Devise, und wenn andere ihre Stärke im riesenhaften Aufbau entwickelten, so bewundern die Kenner Blech am meisten dort, wo der rhythmische Fluß, die feine Gliederung der Melodie, die Klarlegung des vielstimmigen Gewebes, die zarte Abtönung der Klangfarben in Frage kommen. Besonders als Mozart-, Weber- oder Bizet-Dirigent findet Blech wenige seinesgleichen. Aber auch seine Interpretation der Modernsten wie Richard Strauß und Gustav Mahler ist in Wahrheit kongenial. Dabei besitzt er einen überaus scharfen Blick für die Szene und versteht es, das dramatische Moment auch in den Werken der älteren Meister zu erfassen, den innigsten Zusammenhang zwischen der Musik und dem szenischen Vorgang deutlich herzustellen. Zudem waltet überall sein angeborener Sinn für natürlichen, aber wohl pointierten Ausdruck, herrscht überall das Verständnis für die Psychologik der Musik. Die durchsichtige, den individuellen Charakter der einzelnen Singenden wahrende Disposition des Ensembles, die atemversetzenden Tempi seiner Plapper- und Flüsterszenen, die sprühende Lebendigkeit, der gleitende muntere Konversationston seiner Lustspieldialoge werden allerorts als eine Spezialität betrachtet werden müssen. Kein Wunder, daß unter solchen Umständen gerade die Meistersinger dasjenige unter den Wagnerschen Werken sind, das er am meisten liebt und am besten dirigiert.

Auf den Höhepunkt seiner künstlerischen Leistungen angelangt, erhielt Blech die Berufung an die königliche Oper nach Berlin, also an eine Stelle, die seinen künstlerischen Fähigkeiten am angemessensten ist. Welchen Platz er sich in der kurzen Zeit seiner Wirksamkeit in Spree-Athen bereits widerspruchslos erobert hat und welchen Einfluß er schließlich auf die Berliner musikalischen Verhältnisse kraft seiner ausgesprochenen Künstlerindividualität nehmen wird, das jetzt schon zu erörtern, wäre verfrüht. Wir dürfen aber überzeugt sein, daß, wo künstlerische Kräfte sich regen, Leo Blech auch in Berlin immer im Vordergrund zu finden sein wird.



II.

Kleinere Kompositionen

In die erste Kapellmeisterzeit Leo Blechs gehören mehrere deutsch und französisch erschienene Lieder, die alle, wenn darin auch das Ringen mit der Form nicht zu verkennen ist, in der Disposition dem Texte genau angepaßt sind und — ein Grundsatz, dem Blech nie untreu geworden ist — eine korrekte Behandlung der Sprache erkennen lassen. Die späteren Lieder Blechs kann man ohne Zwang in zwei Gruppen scheiden. Daß Blech Goethe und Heine, Engels, Blüthgen und Busse vertont, verrät seinen innersten Sinn ebenso, wie zugunsten seiner Persönlichkeit der Umstand spricht, daß er selbst dort, wo er von anderen schon vertonte Gedichte nochmals in Musik setzt, in Ehren bestehen kann, und das aus dem einfachen Grunde, weil er seine eigene Sprache spricht. Es würde zu weit führen, auf diese Lieder, die im Verlage von Heinrichshofen in Magdeburg und Naus in Aachen erschienen sind, näher einzugehen. Es genügt der Hinweis, daß sich Blech in allen diesen Gesängen bereits als der moderne Musiker offenbart, dessen Eigenart die Differenzierung der Stimmung ist und der die im Texte gelegene psychologische Grundlage durch die Musik ausbeutet.

Ganz anders sind die auf den gemütlichen, man wäre versucht zu sagen, Humperdinckschen Ton gestimmten Lieder. Hier wird immer in einfachen Linien gezeichnet. „Großmütterchen erzählt den Kindern" (Verlag Schott) oder „Das Zeislein" (Verlag Naus) bildet durch seinen traulich-warmen, liebenswürdigen Ton einen wertvollen Bestandteil des Hausmusikschatzes. Hierher gehört auch das am meisten bekannte „'s schiaf-rige Deandl", das Blech einmal auf einer Reise von Köln in den „Fliegenden Blättern" gelesen und noch im Eisenbahncoupé vom Fleck weg komponiert hat.

Von seinen Kompositionen aus letzter Zeit sei das bei Bote & Bock verlegte opus 16 genannt, das das liebenswürdige „Wiegenlied für meinen Jungen", die zart-innige „Liebesprobe" und die weihevollste Abendstimmung atmende „Sommerlaube" enthält. Ein Musterbeispiel für die außerordentlichen Wirkungen, die Blech mit ganz einfachen technischen Mitteln erzielt, ist das in Nr. 20 der Berliner Wochenschrift „Morgen" erschienene „Ghasel". Und welches sind diese Mittel? Quintenparallelen innerhalb zweitaktiger Perioden. Sein letztes zu den Kompositionen kleineren Umfangs gehöriges Werk ist „Der galante Abbé", elf Chansons und Lieder, gedichtet von Emmy Destinn, der schöngeistigen Berliner Hofopernsängerin. Der Verlag Bote & Bock hat diese Chansons als Blechs opus 17 auf den Markt gebracht. Die Dichterin erzählt uns den Herzensroman einer stark

erotisch angehauchten Dame, die kein heißeres Sehnen kennt als die „weiße schmale“ Hand ihres galanten Abbés zu küssen. Des Abbés, der kokett vor dem Spiegel Toilette macht und sein Ebenbild im Spiegel bewundernd küßt. Blech zeigt sich dieser Dichtung gegenüber von einer neuen Seite. Seine Musik bezaubert durch aparte Rhythmik und geradezu französischen Esprit. Jedes einzelne Lied ist in der Form so fein ziseliert, daß man unwillkürlich an Meisterstücke alter Goldschmiedekunst erinnert wird.

Von den bei Naus erschienenen Chören wird in den Rheinlanden der dreistimmige Frauenchor mit Orchesterbegleitung „Von den Englein“ oft gesungen. Bei aller Volkstümlichkeit und Liebenswürdigkeit ein schwieriger Chor, der eine ausgezeichnete Beherrschung der Parlandotechnik verlangt. An Schwierigkeit gibt diesem Werke die stimmungsreiche „Sommernacht“ für gemischten Chor und Orchesterbegleitung nicht viel nach. Blech verwendet in beiden Chören mit Vorliebe die enharmonischen Verwechslungen im Gesangsteile und erzielt damit ganz überraschende Klangwirkungen.

Eine Reihe kleinerer Kompositionen verschiedenster Art wie Gesangsquartette, Liederbearbeitungen, Stücke für Cello und Klavier, Instrumentationen berühmter Klavierstücke und vierhändige Klavierkompositionen sind im Süddeutschen Musikverlag in Straßburg erschienen. Besonders auf die „Zehn Kleinigkeiten“ (op. 11) möchte ich nachdrücklich hinweisen, einesteils wegen der quellenden Erfindung, die ihnen eignet, anderesteils wegen der prächtigen Detailarbeit, die den musikalischen Feinschmecker in jedem Takte interessieren muß. Es sind allerliebste Nippes, die ohne Zweifel eine Bereicherung der Originalliteratur für Klavier zu vier Händen bedeuten. Man unterschätze diese „Kleinigkeiten“ nicht. Mag die Form auch dem Komponisten nach mehr als einer Seite hin Beschränkung auferlegen, jedenfalls sind alle diese Stückchen so einheitlich geschlossen, daß sie das Dichterwort bestätigen, daß sich erst in der Beschränkung der Meister zeigt.

III.

Die symphonischen Dichtungen

Von Otto Julius Bierbaums gleichnamigem Gedichte angeregt, schrieb Blech seine erste symphonische Dichtung „Die Nonne“. Der Partitur schickte der Komponist die nicht unbegründete Bemerkung voraus, daß er den Abdruck des Gedichtes auf dem Konzertprogramm nicht wünsche; er habe die Beobachtung gemacht, daß der größte Teil des Publikums sich um jeden möglichen Genuß bringe, indem er fortwährend im Programm



mitlese, jede Zeile verfolge und sich erklären wolle und so mit dem Verstand aufzunehmen suche, was sich doch zunächst nur an die musikalische Phantasie richte. Man sollte, meint Blech, den Zuhörer gewissermaßen zum Genusse zwingen, indem man ihm die Möglichkeit nehme, sich den Genuß zu verderben. Er empfiehlt schließlich vor Beginn des Orchesterwerkes das Gedicht deklamieren zu lassen. Dadurch würde vielmehr Vorstimmung geschaffen als durch den Abdruck des Gedichtes. Also schon hier der Ansatz zur bewußten Abkehr vom detaillierten Programm, seither das allgemeine Losungswort der modernen Programmmusiker.

Die Musik zur „Nonne" schildert das Schwanken einer nach Freiheit und Liebesgenuß verlangenden Nonne zwischen erotischer Leidenschaft und Resignation. Unter den Motiven, in deren Kombination und Umbildung sich strenge Arbeit und reiche Phantasie betätigen, sei gleich das erste vom Kontrabaß leise intonierte Motiv hervorgehoben, das den unruhigen, schweren Schlaf der armen Sünderin überaus anschaulich schildert:



dann der schlichte, volkstümlich ernste Choral, der in pompöser Steigerung den mächtigen, wirkungsvollen Gipfel des Ganzen bildet:



Seine ersten Theaterferien als Prager Kapellmeister verlebte Blech in Aachen. Dort entstanden in zwei aufeinander folgenden Jahren die symphonischen Dichtungen „Trost in der Natur" und „Die Waldwanderung". Beide Werke sind also nicht willkürliche Schöpfungen seiner Phantasie, sondern wurzeln in echten Sommererlebnissen, die der Künstler eben nicht anders als in seiner eigenen Sprache, das heißt musikalisch wiedergeben konnte; sie zeigen Blechs kompositorisches Schaffen in zunehmender Reife. Das als Barkarole bezeichnete symphonische Werk „Trost in der Natur" ist bei Brockhaus in Leipzig erschienen. Man kann diesem Werk vorwerfen, daß sein Titel den Inhalt nicht bestimmt genug kennzeichnet, wird aber zugestehen müssen, daß es nicht leicht ist, einen anderen viel-

leicht passenderen zu finden. Der Held des Ganzen verscheucht die Widerwärtigkeiten, die ihm im Leben passieren, durch die Flucht in die Natur. Da ertönt schon das Hauptthema der Barkarole, die uns andeutet, daß Vergessen und Erholung auf dem Wasser liegen; nichts vertreibt Ärger und Grillen besser als eine Kahnfahrt auf dem Fluß:



Die Melodie der Barkarole wird zur Trostweise, die in ungezählten Nachahmungen und kanonischen Führungen an unser Ohr dringt. Da auf einmal ändert sich die Szene. Vierfach geteilte Celli lassen ein zartes Gesangsthema in A-dur erklingen:



Es ist, als ob von Ferne eine selige Insel winkte. Wie neubelebter Ruderschlag setzt das Barkarolenthema wieder ein und eine bewunderungswürdige Verknüpfung der Themen gibt uns die Gewißheit, daß der anfangs so übel gelaunte Stadtmensch bei jenem Eilande wirklich seinen Trost in der Natur gefunden hat.

Die „Waldwanderung“ hat Schott in Mainz verlegt. Sie wurde am 20. November 1901 in Prag zum erstenmal gespielt. Anläßlich ihrer Aufführung auf der Tonkünstlerversammlung zu Krefeld brachte die „Musik“ eine Analyse dieses Werkes, so daß es mit Rücksicht auf den mir zur Verfügung stehenden Raum nicht unumgänglich notwendig ist, an derselben Stelle nochmals über dieses Werk ausführlich zu schreiben. Eine wie große Bedeutung man allen diesen, zum Teil größeren, zum Teil kleineren Arbeiten Leo Blechs zuschreiben mag, man wird, wenn man sein Gesamtschaffen überblickt, doch zugestehen, daß es nur Nebenwerke sind und daß Blechs hervorragendste Bedeutung auf einem anderen Gebiete liegt, auf dem Gebiet des musikalischen Dramas.

IV.

Die Opern

Während seiner Berliner Lehrzeit machte Blech die Bekanntschaft mit dem Verleger Leo Naus in Aachen, der sich für den jungen, talentierten Musiker zu interessieren begann und ihn aufmunterte, eine Oper zu schreiben. Zugleich verschaffte er ihm in D. Kunhardt einen Librettisten.



Die erste Frucht dieses Bündnisses hieß „Aglaia“, eine Oper, deren Handlung in Griechenland unter dem Räuberstamme der Klephten spielt und die in musikalischer Hinsicht ein Gemisch von Wagner und Mascagni darstellt. In drei Wochen lag das Werk schon in der Partitur fertig vor, und es ist Tatsache, daß diese Partitur zugleich auch die erste war, die Blech, der das Skizzieren noch nicht verstand, gesehen hatte. Im Frühling 1894 komponierte er seine zweite Oper, „Cherubina“, deren Text gleichfalls von Kunhardt stammt. Der Stoff ist dem florentinischen Malerleben der Renaissance entnommen. Die Musik weist gegenüber der Aglaia in bezug auf Stimmführung, Harmonie und Instrumentation beträchtliche technische Fortschritte auf und wurde noch im Winter des nächsten Jahres in Aachen gegeben. Blech indessen blickt auf beide Opern wie auf Jugendsünden zurück und hat bisher alle Gelegenheiten zur Wiederaufführung entschieden von der Hand gewiesen. Seine Bedeutung als dramatischer Komponist, denn hauptsächlich als solcher ist er uns allen gewärtig, datiert also erst von der Uraufführung seines musikalischen Einakters „Das war ich“, die am 6. September 1902 am Hoftheater in Dresden stattfand. Über dieses reizende Werkchen habe ich für die Schlesingersche Opernführersammlung einen „Führer“ geschrieben (No. 106), der über den Stoff und seine Geschichte sowie über die Musik zu orientieren versucht. Auf diese kleine Arbeit möchte ich mich an dieser Stelle berufen, um Raum für das nächste Opernwerk zu gewinnen.

Fast genau ein Jahr später erlebte Blechs nächste Oper als abendfüllendes Werk an derselben Stätte wie „Das war ich“ und wiederum unter dem befeuernden Taktstock Schuchs ihre Uraufführung. Es war der nach Raimunds gleichnamigem Stücke von Richard Batka gedichtete „Alpenkönig und Menschenfeind“ (Verlag Bote & Bock in Berlin). Grillparzers Bemerkung über Raimunds „Alpenkönig“ (ein psychologisch wahreres, an Entwicklung reicheres Thema habe noch kein Lustspieldichter gewählt. Der Gedanke, einen Menschenfeind dadurch zu heilen, daß er sein eigenes Benehmen sich selbst vor seine eigenen Augen gebracht sieht, sei eines Molière würdig) hat Blech endgültig dazu bestimmt, sich dieses Stoffes zum Zwecke seiner musik-dramatischen Gestaltung zu bemächtigen. Der starke und nachhaltige Erfolg, den das Werk bald darauf erzielen sollte, ließ Blech gegenüber allen Zweiflern Recht behalten. Batka hat die ganze Handlung vereinfacht, den naiven Geisterapparat Raimunds auf das Notwendigste beschränkt und einzig in der Gestalt des Alpenkönigs konzentriert. Aus der im Original beinahe komischen Figur des Rappelkopfes ist ein tragischer, in unserem Zeitalter der kranken Nerven sogar aktueller Held geworden, der wohl in komische Situationen gerät, selbst aber nie komisch wirkt. Im „Alpenkönig“ nun sucht Blech durch geschlossene Nummern

wieder Wirkungen zu erzielen, die infolge eines Verkennens der musikdramatischen Bedeutung solcher Nummern durch die Neueren der deutschen Musik beinahe verloren gegangen sind. Solche geschlossene Nummern sind das Duett der beiden Mädchen „Soviel Blumen blühn an der Wiese Saum":



das Auftrittscouplet Habakuks, der bei allen Schikanen, die er durch seinen Herrn erleiden muß, sich immer gern an die in Paris verlebten Dienstjahre erinnert und seinen aufsteigenden Grimm mit dem drolligen Kehrreim beschwichtigt:

„Mein einziger Trost ist dies,
Zwei Jahre war ich Diener in Paris."

Zu den geschlossenen Nummern gehört aber auch der prächtige, wie aus dem Leben gegriffene Zwiegesang zwischen dem lebenslustigen Tischler Veit und seiner ebenso lebenslustigen Tochter Susel: „Morgen ist St. Kilian":



Nach der Szene zwischen Rappelkopf und der Tischlerfamilie — Rappelkopf hat den Tischlersleuten ihre Hütte abgekauft, um fern vom hinterhältigen Getriebe der Menschen in Gottes freier Natur zu atmen — erhebt sich der von Beethovenscher Weihe getragene Gesang Rappelkopfs „Sei mir gegrüßt, Stille der Einsamkeit":



Und im dritten Akt hören wir noch das volksliedartige „Schön sind Rosen und Jasmin“:



sowie das entzückend feine Buffoduett zwischen dem Bedientenliebespaare „Soll es also sein?“ Das sind die geschlossenen Nummern, die mit aller Deutlichkeit auf Blechs starke, formbildnerische Kraft hinweisen.

Neben diesen liedartigen Gebilden nehmen aber auch die thematisch entwickelten Szenen die volle Aufmerksamkeit des Musikers in Anspruch. Die Tischlerszene im zweiten Akt darf man schlechthin als Meisterstück bezeichnen. Aber auch das Vorspiel zum dritten Akt, wo über einem Ostinato der Flöte in der Mittelstimme eine geschmeidige Kantilene der Solovioline aufgebaut ist, haftet fest im Ohre des Hörers. Daß der Stimmungsmalerei hier, wo die Gegensätze zwischen der realen und der Geisterwelt so hart aneinanderstoßen, ein breiter Raum gegönnt ist, versteht sich von selbst. Ich möchte nur das Alpenglühen hervorheben und den Schluß des zweiten Aktes, wo nach dem Trostgesang Astragalus' die Kirmeßmusik des Anfanges durch eine rhythmische Änderung zum Schlummerlied wird:



Ein feiner Zug in der Musik Blechs, der hier mit einem ebenso einfachen wie geistreichen Mittel die Einheit des Ortes wahrt.

Als glänzender Kontrapunktiker verwendet Blech auch im „Alpenkönig“ die imitatorischen Formen, so zum Beispiel für den Schwur den Kanon, wo einer die Eidesformel des anderen nachspricht. Seinen scharfen

Blick für die Erfordernisse der Dramatik zeigt Blech auch im dritten Akt, wo das Musikalische gewissermaßen in den Hintergrund tritt, weil die Szene als solche zu wirken hat. Blechs Deklamation ist überall korrekt, den Gesetzen der deutschen Sprache aufs engste angepaßt; freilich wirkt das Streben nach absoluter Deutlichkeit des Ausdrucks manchmal zu absichtlich und scheint der Plastik des Hauptgedankens zu schaden. Die vollständige restlose Harmonie zwischen Absicht und Eindruck erblüht aus Blechs Instrumentation, denn Blech kennt den Farbenreichtum des modernen Orchesters ausgezeichnet und weiß ihm durch geistvolle, aber durchaus nicht erklügelte Mischungen neue interessante Klangwirkungen abzugewinnen.

Auch für Blechs dritte Oper „Aschenbrödel", die am Weihnachtstage 1905 im königlichen Deutschen Landestheater in Prag ihre Uraufführung erlebte, hat Batka den Text geschrieben. Dem alten Märchen vom Aschenbrödel, das von Herzen gerne zum Balle des Königssohnes gegangen wäre und nicht durfte, ist Batka von der psychologischen Seite beigekommen, indem er versuchte, aus der passiven Märchenfigur eine Heldin zu machen, die dadurch eine Schuld auf sich lädt, daß sie sich nach dem Feste des Prinzen grenzenlos sehnt und in ihrer alle Schranken übersteigenden Ekstase dem Himmel das Wunder abringt, die dann die Kraft findet, reuig zu entsagen, schließlich aber doch ihren Lohn findet. Nicht unerwähnt soll die lustige Schusterfamilie bleiben, die Batka aus eigenem hinzugedichtet hat, und die wichtig in den Gang der Ereignisse eingreift.

Gegenüber den früheren Opern Blechs bedeutet „Aschenbrödel" einen auffallenden Fortschritt. Von der Polyphonie, die seine früheren Bühnenwerke kennzeichnet, wendet er sich nun insofern bewußt ab, als er in seiner Vielstimmigkeit klarer, in seinem Formensinn plastischer und in seiner Farbengebung milder wird. Darf man vom „Alpenkönig" noch sagen, daß er, wie es im Stoff begründet sein mag, manche „wüste" Stelle enthält, so zeichnet sich „Aschenbrödel" durchaus durch eine wundervolle Mischung der Klangfarben und durch die Feinheit der koloristischen Übergänge aus.

Auch hier verlohnt es sich, zum mindesten bei den musikalischen Höhepunkten einen Augenblick zu verweilen. Gleich die erste Szene, Aschenbrödels Auftrittslied „Es steht ein Schloß in Österreich":



fesselt durch die einfache Diatonik und die herzliche Melodie, die an die besten unserer deutschen Volkslieder gemahnt, ohne aber selbst ein Volks-



lied zu sein. Blüten schlichter Volkstümlichkeit sind auch Aschenbrödels Klage „Seit mir starb mein Mütterlein“ und ihre Erzählung „Es steht ein grüner Haselbaum“, mit der ungemein weichen und gefühlvollen Antwort Meister Kunzes „Deine Mutter war gut und milde“. Die zweite Szene interessiert nicht nur durch den melodischen Einfall, wie er im Walzerthema verkörpert ist:



sondern auch technisch durch die Art, wie sich über diesem einen Thema die ganze Szene entwickelt. Das Duett der beiden Stiefschwestern gehört zu den glänzendsten Emanationen des Blechschen Humors, und die Drastik dieser wütenden Furien verfehlt niemals ihre Wirkung. Aus den immer tolleren Ausbrüchen der zänkischen Schwestern, die einander schon vor dem Balle den Königssohn als Freier streitig machen, tritt schließlich wieder das ursprüngliche Thema heraus.

Die pathetische Note schlägt Blech in der Szene an, wo Aschenbrödel in ihrem leidenschaftlichen Begehren nach dem Feste das Wunder vom Himmel förmlich herabzwingt. Der Monolog als ekstatischer Schrei nach der Hilfe der verklärten Mutter ist ergreifend und packt unwillkürlich:



Der stimmungsvolle Schluß des ersten Aktes mit dem Wunder schließt sich würdig dem vorhin erwähnten stimmungsvollen Schluß des zweiten Aktes im „Alpenkönig“ an. Von ergreifender Wirkung ist auch die große Liebesszene zwischen dem Prinzen und Aschenbrödel im zweiten Akt, wo

Blech für das in seinen beseligenden Gefühlen schwelgende Liebespaar die heißesten Töne schwärmerischer Lyrik findet:



Besonders schlagkräftig in dieser Oper sind jene Szenen, in denen Schuster Kunze, der väterliche Freund Aschenbrödels, und seine beiden Buben auftreten. Schon der Einzugsmarsch, mit dem sie sich dem Publikum vorstellen:



ein frischer Gassenhauer, klingt fidel, und wenn sie im zweiten Akt in das von fortreißender Laune getragene Trinklied ihres Vaters:



im Kehrreim kanonisch einstimmen, so ergibt das eine so einheitlich und gedrungen durchgeführte Lustspielszene, wie man deren nur sehr wenige in der modernen Opernliteratur wird nachweisen können. Von drastischer Wirkung ist ferner das Terzett der Schusterfamilie im dritten Akt, das man als ein gesungenes Scherzo bezeichnen darf:

(Das Zeitmaß so lebhaft als die Deutlichkeit des Wortes es zuläßt und sehr leicht.)



Für die Sänger ist es freilich sehr schwer durchzuführen, aber mit der ihm nötigen Geschmeidigkeit in der melodischen Linie und Leichtigkeit im Ausdruck vorgetragen, hat es das Zeug zu einer da capo-Nummer in sich. Eine Eigentümlichkeit des dritten Aktes ist die ausgiebige Heranziehung des Chores, der von nun an ständig an der Handlung teilnimmt. Diese ausgiebige Verwendung des Chores treffen wir bei Blech hier zum ersten Mal an, denn früher hat er den Chor nur hinter der Szene als Stimmung erzeugenden Faktor verwendet. Sein historisches Vorbild findet der dritte Akt



in der Festwiese in den Meistersingern. Daß schließlich in dem Augenblicke, in dem der Prinz in Aschenbrödel die gesuchte Herzenskönigin findet und das Volk dem jungen Paare in einer kraftvoll gesteigerten Hymne seine Glückwünsche ausdrückt, alle Mittel orchestralen Prunkes und Pompes aufgewendet werden, hat an dieser Stelle seine dramatische Berechtigung. So entläßt uns die Oper mit der Erkenntnis, daß hier Musik und Drama ein einheitliches Ganzes bilden, daß Blechs Musik dort, wo es nottut, gern dienende Kunst ist, weil sie sich ein andermal wieder zur Herrin emporschwingen darf.

Und nun meldet der Telegraph, daß Blech eine neue Oper vollendet habe, deren Stoff einem Stücke Raupachs entnommen ist. „Versiegelt" — so soll nämlich die neue Oper heißen — ist ein einaktiges Bühnenwerk, in dem Blech wieder in das kleinstädtische Milieu zurückkehrt, das ihm und uns schon aus „Das war ich" so innig vertraut ist. Wünschen wir, daß diesem Werk, wenn es demnächst das Licht der Rampe erblickt, derselbe nachhaltige Erfolg beschieden sein möge.





BÜCHER

192. **Albert Schweitzer:** J. S. Bach. Vorrede von Charles Marie Widor. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908.

Schon im Jahre 1905 hatte Albert Schweitzer, Privatdozent in Straßburg, ein gehaltvolles Buch über Bach in französischer Sprache veröffentlicht unter dem Titel: „J.-S. Bach, le musicien-poète". Nunmehr tritt er mit einem ebensolchen vor den deutschen Leserkreis. Zum Teil eine Übersetzung des französischen, zum Teil ganz neu geschrieben, verfolgt das jüngere Werk dieselbe Kernidee wie das ältere: eine Ästhetik der Bachschen Tonsprache zu liefern und den eigentümlichen seelischen Untergrund aufzudecken, aus dem des großen Musikers Tongebilde emporwuchsen. Da Mensch und Künstler auch bei Bach eine vollkommene Einheit bilden, so läßt Schweitzer, bevor er die Kunstwerke selbst analysiert, eine Biographie des Meisters vorausgehen, schildert sein Wirken, seine Persönlichkeit, seinen Charakter und deutet in großen Zügen das Schicksal seines Lebenswerkes, sein Vergessenwerden und Auferstehen an, so daß auch der Leser, der Spittas Monographie nicht kennt, gerüstet ist, vom 13. Kapitel an dem Verfasser auf ästhetischen Pfaden durch Bachs Geisteswelt mit Verständnis zu folgen. Wie ich schon an anderer Stelle hervorhob, besteht der Wert des Schweitzerschen Bachbuches vor allem in den Anregungen, die er dem praktischen Musiker zukommen läßt. Daß der Verfasser selbst ein solcher ist, verrät jede Seite seines Buches. In der Zergliederung der einzelnen Werke geht er nur so weit, daß damit ein tieferes Verständnis erreicht und, wo möglich, ein sinnvollerer Vortrag geschaffen wird. Vom Meister der modernen Musikanalyse, Hermann Kretzschmar, hat sich Schweitzer die kurze, knappe Art des Urteils angeeignet und den Blick für jene tieferen seelischen Zusammenhänge, die sich nur poetisch beanlagten Gemütern in ihrer ganzen Fülle erschließen. Für Bach, den „musicien-poète", erbringt Schweitzer eine kaum übersehbare Auslese der köstlichsten Beispiele; zunächst aus den Instrumentalwerken, unter denen ihm die Orgelwerke am meisten am Herzen liegen, dann aus den Kantaten und größeren Chorwerken. In vielen Fällen liegen die poetischen Beziehungen so tief, sind so unmerklich miteinander verkettet, daß es nur einer souveränen Beherrschung des gesamten Bachschen Schaffens gelingen kann, sie aufzudecken. Bisweilen liegt der Schlüssel zur Erklärung mancher Tongedanken völlig abseits, wie z. B. in dem auf S. 456 genannten Fall, wo Schweitzer auf den stolzen, sich in großen Intervallschritten bewegenden Basso ostinato des Orchesterchorals „Heut triumphieret Gottes Sohn" hinweist, der in dieser Umgebung nur verständlich wird, wenn man bedenkt, daß das Siegen des Messias im Alten Testament unter dem Bilde des Tretens der Kelter beschrieben wird. (Ein ähnliches Keltertretmotiv erscheint in der Kantate „Gott fähret auf" [No. 43], wo in der Arie „Er ists" direkt auf diesen Vergleich angespielt wird). Solcher Fälle zählt Schweitzer eine ganze Reihe auf, und es leuchtet ein, daß durch das Bewußtwerden solcher symbolischer Anspielungen häufig auch der Vortrag in ungeahnter Weise beeinflußt werden kann. Der Symbolismus Bachs ist es, dessen Nachweis und innerer Berechtigung der größte Teil




des Buches gewidmet ist. Jedem, der sich eingehender mit Bachscher Musik beschäftigt hat, drängte sich bisher die Notwendigkeit auf, Bachs Tonsprache durch symbolistische Beziehungen sich verständlicher zu machen. Schweitzer aber versucht nun zum ersten Mal, den Symbolismus Bachs im Zusammenhange, gewissermaßen systematisch zu analysieren, indem er den Nachweis einer ganz bestimmten musikalischen Sprache bei Bach, mit eigener „Logik" und „Grammatik", erbringt. Er zeigt, wie bei Bach im Gegensatz zu Beethoven, das malerisch-plastische Element beherrschend in den Vordergrund tritt, wie überall das Bildliche eines Vorgangs die Gestaltung der Motive bestimmt und selbst dort, wo gewisse transzendente Gedankenfolgen auszudrücken sind, die Verbindung mit anschaulich-plastischen Vorgängen aufrechterhalten wird. Die musikalischen Analogieen, die Bach für das Auf- und Absteigen, das Ruhen, Stürmen, Trotzen, Fliehen, für Ewigkeit, Wolken, Himmel, Hölle usw. erfindet, lassen sich bei näherem Zusehen auf gewisse musikalische Grund- oder Keimmotive zurückführen, ähnlich den sog. Sprachwurzeln. Schweitzer entwirft eine Art Katalog der wichtigsten dieser Bachschen Sprachwurzelmotive, unterscheidet z. B. Schrittmotive, Freuden-, Schmerzmotive, Motive des seligen Friedens, Mattigkeits-, Tumult-, Schreckensmotive usw., bei denen das Charakteristische einmal im Rhythmus, das andere Mal in der melodischen Bewegung liegt. Wie durch eine unbewußte Hand geleitet, greift Bach immer, wo sich gleiche oder ähnliche durch den Text erzeugte Assoziationen einstellen, auf gleiche oder ähnliche Motivkerne zurück, freilich ohne sich je zu wiederholen. Werden dann diese plastischen und ihrer Bedeutung nach leicht erkennbaren Tongedanken mit anderen, tieferen (z. B. christlichen) Symbolen verknüpft, wie im Pastorale des Weihnachtsoratoriums, kommen hierzu noch weitere z. B. Teilung der Chöre in zwei reale und einen idealen wie in der Einleitung zur Matthäuspassion, oder die Einführung einer gregorianischen Melodie als Cantus firmus, wie im Confiteor der Hohen Messe, so ergeben sich jene Tongebilde höherer Ordnung, aus denen der zugleich fühlende und bewußt folgende Hörer den Eindruck einer für sich bestehenden, in ihrer Art einzigen und unvergleichlichen Welt mitnimmt. Gewiß verfügen auch Vorgänger und Zeitgenossen Bachs über eine Tonsprache ähnlicher Art, ja viele der Bachschen „Keimmotive" gehörten damals zum vogelfreien Phantasiegut der Komponisten (was übrigens aus Schweitzers Buch nicht hervorgeht), aber die Eigenheit und Konsequenz, mit der Bach sich darin äußert, rechtfertigt den Versuch, gerade bei ihm die Logik und Bestimmtheit einer „Sprache" nachzuweisen. Wir kommen immer mehr ab von jener beschränkten Auffassung Bachs als eines „absoluten" Musikers und müssen selbst Spitta einer Befangenheit zeihen, wenn er die malerischen und programmatischen Züge in Bachs Musik nur als gelegentliche Spielereien des Genies angesehen wissen will. Es ist das Verdienst Schweitzers, hier auf wissenschaftlich überzeugendem Wege neue Klarheit geschaffen zu haben, ein Verdienst, das er allerdings mit einem französischen Kollegen, André Pirro, teilt, dessen große Studie „L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach", Paris 1907, die selben Probleme anrührt und zu den gleichen Resultaten kommt.

Schweitzers Bachbuch ist geeignet, so recht zu einem Erbauungsbuch für Bachfreunde zu werden. Möchte es in recht viele Hände kommen und durch die schlichte, aber herzliche Sprache überall Widerhall wecken für den erhabenen Gegenstand, dem es gewidmet ist. Dr. Arnold Schering

193. **Arthur Seidl:** Vom Musikalisch-Erhabenen. Zweite, durchgearbeitete und vermehrte Auflage. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Im Kern wiederholt diese Auflage den Text der ersten; nur hier und da hat der Autor ergänzt und revidiert; vermehrt wurde sie durch eine ausführliche Übersicht der neuesten ästhetischen Literatur und durch reichere Anmerkungen. Der Autor bekennt,

er hätte eigentlich seiner Abhandlung heute eine „völlig andere Form und Fassung" geben müssen, er tat es jedoch nicht, weil das, „was organisch aus der Überzeugung des Verfassers herauswuchs", sich später sehr schwer umarbeiten läßt. Wir müssen also annehmen, daß dieses Werk auch in dieser Form immer noch seine Anschauung ausspricht und den Standpunkt des Verfassers vertritt. Da es längere Zeit vergriffen war, ist es wohl vielen noch unbekannt, so daß man seinen Gedankengang von neuem zu prüfen hat, als wäre es jetzt erst erschienen. — Wie so viele andere musikästhetische Schriften, entstand auch diese als Protest gegen Hanslicks Buch über das Musikalisch-Schöne, das zwar schon 1854 erschienen war, aber noch so sehr die Ästhetik beherrschte, daß Seidl noch 1887 daran anknüpfen konnte. „In Kant wurzelnd und auf Wagner fußend", will er eine Korrektur des Hanslickschen Schönheitsbegriffes geben. Ganz klar wird es nicht, ob der Verfasser neben dem Musikalisch-Erhabenen das Musikalisch-Schöne als niedrigere Kategorie stehen lassen will oder das Spezifische der Musik mit Richard Wagner im Charakter des Erhabenen sieht, also jeder Musik diesen Charakter vindizieren will. — Daß man mit dem Begriff des Schönen in irgendwelcher Kunst nicht weit kommt, ist heute wohl allgemein anerkannt. Aber das Charakteristische genügt Seidl auch nicht zu Erklärung der Tonkunst. Worin aber besteht das Erhabene der Musik? Das festzustellen, verursacht dem Verfasser einige Schwierigkeit. Von großem Reiz ist es, daß er uns denselben Weg des Suchens führt, den er gegangen ist. Etwas beschwerlich ist dieser Weg nun freilich, denn seine erstaunliche Gelehrsamkeit erläßt uns keinen Autor, keine Stelle, die, noch so verborgen, Licht auf die Frage werfen könnte. Nach langen Kapiteln der Vorbereitung und der historischen Betrachtung kommen wir dann endlich zum ersten Resultat: dem feinen Unterschied eines Erhabenen in der Musik und eines Erhabenen der Musik. Die Frage, ob die Musik Erhabenes darstellen könne, verneint er unbedingt, das könne sie nur durch Ideenassoziation. Bei seiner Untersuchung, wodurch die Musik erhabene Wirkungen hervorrufe, kommt er zu keinem positiven Ergebnis. Denn wenn er auch gewisse Elemente als vorwiegend erhaben bezeichnet, so kann man ihm entgegenhalten (er selbst gibt es oft zu), daß durch das Gegenteil ebensogut erhabene Wirkungen erzielt werden können. Sowohl Polyphonie wie Homophonie (Chor in der Faust-Symphonie Liszts), tiefe wie hohe Lagen („Benedictus" in Beethovens D-dur Messe), langsame wie rasche Bewegung (Walkürenritt), Lautes wie Leises (Parsifal), Dissonanz wie Konsonanz (Chor der Dante-Phantasie Liszts), auf- oder absteigende oder stehende Melodik usw. Selbst das, was der Verfasser dann schließlich als das Wesen des Erhabenen festhält, das A-Symmetrische, das A-Plastische, kann ebensowenig dafür gelten, es kann vielmehr das Gegenteil ebensogut erhaben wirken. Hier bleibt der Verfasser uns eigentlich den Beweis schuldig. Denn Beethoven, den er zur Bekräftigung heranzieht, kann er unmöglich als Beispiel anführen. Nehmen wir nur eins seiner erhabensten Werke: die Neunte Symphonie. Wie kann man bei dem ehernen Rhythmus des ersten und zweiten Satzes, der nur selten durchbrochenen Symmetrie im allgemeinen Aufbau, der Plastizität aller Themen, namentlich der Freudenmelodie, von einem A-Rhythmischen, A-Symmetrischen, A-Plastischen reden? Beethoven beweist überhaupt gerade das Gegenteil dessen, was Seidl behaupten möchte, nämlich, daß das Erhabene auch bei klarem Rhythmus, bei Symmetrie, bei Plastik, kurz, bei dem, was er architektonische Musik nennt, zur Erscheinung kommen kann.[1]) — Also die Antwort auf die Frage, worin das Erhabene der Musik bestehe, bleibt er uns immer noch schuldig. Wenn nun Wagner, von dem er ausgeht, sagt, daß die Musik „einzig nach

[1]) Seidl kennt wohl das Erhabene in der Architektonik, nennt es aber das Erhabene des Intellekts, und das ist es nicht, was er aus Beethoven beweisen will.




der Kategorie des Erhabenen beurteilt werden kann", bezeichnet er den Eindruck der Musik damit, daß sie „die höchste Ekstase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt", während die andern Künste erst infolge der Versenkung in sie die Befreiung des Intellekts vom Dienste des Willens, d. h. die Befreiung unserer Vorstellung von den Beziehungen zur Außenwelt bewirken, worin das Wesen des Schönen bestehe. So allgemein ausgesprochen, versteht man wohl, was Wagner mit dem Spezifisch-Erhabenen der Musik meint, und vielleicht läßt sich darüber nichts weiter sagen; mehr zu erkennen ist jedenfalls dem immerhin großen Scharfsinn Seidls, wie es scheint, nicht gelungen. Eigentlich liegt ja darin eine contradictio in adjecto: wenn das Wesen der Musik eben das Erhabene ist, kann man nicht untersuchen, worin es bestehe oder wodurch es entstehe, vielmehr ist das im ersten Satze schon ausgesprochen. — Die Lektüre des Buches von Seidl ist nicht leicht. Sein Stil ist schwerfällig, langatmig, die Sätze mit eingeschalteten Nebensätzen bis ins Unendliche, ziehen sich oft über so lange Strecken dahin, daß man die Übersicht verliert. Sehr verwirrend ist auch der übermäßige Gebrauch der heute leider so beliebten Anführungsstriche („ ") und des gesperrten Druckes. Verwirrend, wenn auch sehr interessant, sind die zahlreichen Einschränkungen, Zweifel, die subtilsten Präzisierungen, die er vornimmt. Trotz allem bleibt es jedoch ein bedeutendes, tiefe Anregungen gewährendes Werk. Und wenn man auch das Gefühl zurückbehält, daß es nicht beantwortet, was es will, so hat man doch den Eindruck, daß der Grundgedanke richtig ist, nur daß er nicht bewiesen wird. Also könnte man paradox sagen: es überzeugt, ohne zu beweisen. J. Vianna da Motta

194. **Hjalmar Thuren:** Folkesangen paa Færøerne. (Der Volksgesang auf den Färöern). Verlag: Andr. Fred Høst & Søhn, København 1908.

Es ist erfreulich, zu sehen, welchen Aufschwung die Erforschung des Volksgesanges heutzutage nimmt. Das vorliegende in dänischer Sprache verfaßte (doch mit einem deutschen Resümee versehene) Buch ist eine sehr wertvolle Bereicherung der einschlägigen Literatur. Der Verfasser behandelt in objektiver Weise das ganze musikalische Leben auf den kleinen Inseln im nördlichen Atlantischen Ozean, das sich im Volksgesang widerspiegelt. Instrumentalmusik ist nämlich den Färingern bis zur allerletzten Zeit etwas völlig Unbekanntes geblieben. Außer in dem bedeutungslosen und, wie es scheint, fürchterlich unmusikalischen Kirchengesang befriedigen die Färinger ihre Sangeslust hauptsächlich im Tanzliede. Die geographische Lage der Inseln und die Lebensverhältnisse ihrer Bewohner sind für die Bewahrung und Fortpflanzung alter Traditionen ungemein günstig, und so finden wir dort noch als fast allgemein vorherrschende Tanzform den mittelalterlichen Kettentanz, der im 12., 13. und 14. Jahrhundert über ganz Europa verbreitet war, mit seinen wichtigen Begleiterscheinungen, der epischen Tanzdichtung und dem Volksliede, in der Reinkultur vor. Thuren hat sich das Verdienst erworben, die erste ausführliche und zuverlässige Darstellung des Volksgesanges auf den Faröern gegeben zu haben; er hat mit großer Klarheit darauf hingewiesen, wie wichtig die Aufzeichnung dieser Tradition war, die uns ein Stück Mittelalter in der Gegenwart vor die Augen führt. Der größte Teil des 337 Seiten starken Buches ist der Analyse der faröischen Balladenmelodieen gewidmet, von denen der Verfasser ein bedeutungsvolles Material mitteilt. Die wichtigsten Ergebnisse der Untersuchungen Thuren's sind diese: 1. Die Balladenmelodik scheint sich selbständig auf den Inseln entwickelt zu haben (seit dem zwölften Jahrhundert). 2. Die Melodieen bestehen meist aus zwei siebentaktigen Perioden; der dreizeitige Takt kommt am häufigsten vor und ist wahrscheinlich das natürlichste Taktmaß für die Tanzenden, die einen Schritt bei jedem ersten akzentuierten Tone der Takte machen. Der Rhythmus ist wie in den Volksliedern anderer Länder, bisweilen wechselnd, indem Triolen und Duolen, die nicht auf das einmal ge-

gehene Taktmaß einwirken, auftreten. 3. Ohne Zweifel hat die färöische Tonalität — von rezitativartigen Bildungen abgesehen — die halbtonlose pentatonische Tonleiter zur Grundlage. Vielleicht hat sich hier keltischer Einfluß geltend gemacht. 4. Ein modernes Musikbewußtsein, das von den angewöhnten harmonischen Vorstellungen nicht loszukommen vermag, wird eventuell den färöischen Melodieen ästhetischen Wert absprechen. Wer sich aber mit dem einstimmigen von der Simultanharmonie nicht beeinflußten Gesang vertraut gemacht hat, wird sich sicher der vielen rhythmischen und tonalen Nuancen innerhalb des stark begrenzten Tongebietes erfreuen und von dem Reize mehrerer einfacher Melodiebildungen nicht unberührt bleiben. Das Werk Thuren's ist anregend zu lesen; es sei daher auch Nichtfachleuten zum Studium aufs wärmste empfohlen. Knud Harder

MUSIKALIEN

195. **Arnoud-Krever:** La Perfection du Mécanisme. Verlag: A. Alips, Paris.

Aus Frankreich, dessen große Ideen so oft die Welt durchleuchtet haben, soll uns diesmal das Heil in Gestalt einer neuen Klaviermethode kommen. Des Werkes, das Arnoud-Krever, einen Holländer von Geburt, officier de l'Académie, zum Verfasser hat, und das nicht geringes Aufsehen in pianistischen Kreisen jenseits der Vogesen zu machen scheint, hat sich sofort der französische Staat bemächtigt, um es in sämtliche öffentlichen, der Musikpflege bestimmten Institute einzuführen. Es fehlt auch nicht an glänzenden Attesten, so von Camillo Saint-Saëns, Francis Planté u. A. Genug der Dinge, um das Werk mit Ernst und Interesse auch in unserem für Musikpflege einigermaßen „renommierten" Deutschland zu betrachten. Vor mir liegt der erste Band, 148 eng benotete Seiten, etwa im Format der bekannten großen Steingräber Ausgabe. Text deutsch, französich, englisch. Der Verfasser dieser Zeilen darf auch einflechten, daß er einige Wochen ehrlicher Arbeit an die Durchsicht des Werkes (auch praktisch am Klavier) gewendet hat. Der äußere Anblick dieses Meeres von Notenköpfen steht zunächst im Widerspruch zu der Erkenntnis, zu der sich — ich darf wohl sagen — die weitaus größere Mehrheit deutscher Klavierspieler durchgerungen hat: daß für das Studium des Klavieres das technische Übungsmaterial auf ein möglichst geringes Quantum zu reduzieren ist. Nicht gering ist die Zahl der Lehrer, die von Etüden überhaupt nichts mehr wissen wollen, der anderen, die nach einem ganz kurzen, gerade notwendigen Studium auch Fingerübungen perhorreszieren, von der äußersten Linken, deren Führung Rudolf M. Breithaupt wohl mit Fug und Recht übernommen hat, gar nicht zu reden, deren Partei behauptet, Klavier werde überhaupt nicht mit den Fingern, sondern — mit den Schultern gespielt. Wahrscheinlich haben die verschiedenen Parteien alle ein wenig recht. Am meisten vielleicht Herr Breithaupt, zwar weniger in seinem Panegyrikon auf die Schulter als in der Erkenntnis, die er hier und da durchblicken läßt, daß Technik überhaupt nicht vollkommen zu erlernen ist. Auch die Technik des Klavieres — wie auch anderer Instrumente, und wohl auch die Gesangskunst — muß eigentlich angeboren sein. Es bedarf dann gewissermaßen nur einer Anleitung, um die schlummernden technischen Kräfte zu wecken und ohne große Mühe zur vollen Entfaltung zu bringen. Eine Tatsache ist es, daß Künstler nach einem Studium von nur wenigen Jahren mit einer stupenden Technik aufgetreten sind, während andere nach jahrelangen Studien und endlosem Fleiß, in den verschiedensten Methoden unterrichtet, es doch nicht über die Mittelmäßigkeit brachten. Indessen, wie dem auch sei, wenn auch nicht der Gipfel des Parnasses, so ist durch Fingerübungen und Fleiß doch schon ganz Schönes erreicht worden, und in dieser Hinsicht dürfen wir Arnoud-Krever's Klaviermethode mit Vertrauen begegnen. — Leider muß ich gerade Arnoud-Krever's

wesentlichstem Grundgedanken, gewißermaßen dem Leitmotiv seiner Schule, feindlich entgegentreten. Dieses Leitmotiv heißt bei ihm: Rhythmentafel. Er verlangt, daß „jede Übung mit Benutzung der Rhythmentafel auf 360 verschiedene Arten vorgenommen, sowie in sämtliche Tonarten transponiert“ werde. Das Folgende möge seine Absicht erläutern. Da steht z. B. als No. 1. in einer kurzen Abteilung von (8) schlichten Fünffinger-Übungen: [Notenbeispiel] usw. Auf die Abteilung folgt die Rhythmentafel von zunächst 100 Beispielen. Z. B.:

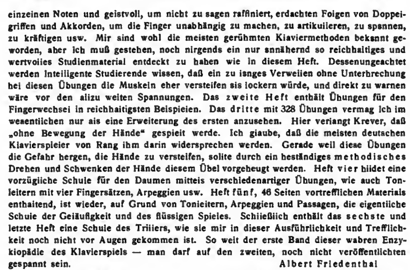
[Notenbeispiel: 1, 2, 3] usw.

Nach dieser Tafel von 100 Beispielen wären die vorhergehenden Übungen zu spielen. Also unsere No. 1 nach Rh. 1:

[Notenbeispiel] usw. usw.

Für die folgenden Übungen werden dann noch Hunderte von Rhythmenbeispielen allmählich in die Welt gesetzt. Nun werde man sich klar, daß Arnoud-Krever's Werk, Band 1 praeter propter 1000 Übungen enthält, daß laut seiner Vorschrift diese sämtlichen Übungen nach jenen endlosen Rhythmenbeispielen zu studieren und, nicht genug, noch in alle Tonarten zu transponieren sind! Ich habe darüber nachgedacht, ob für die glücklichen Musikanten in Frankreich der Tag länger ist als die armseligen 24 Stunden, die er bei uns hat. Ein Glück übrigens, daß Krever einfach von „allen Tonarten“ spricht, worunter wir uns schlauerweise unsere ordinären 24 Tonarten denken mögen. Aber wehe, wenn man dort unter dem Einfluß eines Debussy, Ducas, Chabrier u. a. gar noch andere Tonarten eingeführt hat...! Dann gnade uns der Himmel, daß Krever's Methode, deren sich in Frankreich der Staat bemächtigt, nicht etwa bei unserer Regierung auch noch durchgeht...! Difficile est satiram non scribere. Als Empfehlung für die Rhythmen führt Krever sieben Gründe an. An erster Stelle, daß sie den Übungen die traditionelle Trockenheit und Langweiligkeit nehmen. Das bestreite ich! Ich glaube im Gegenteil, daß sie die Übungen noch trockener und langweiliger machen. Übrigens wer verlangt denn, daß der Weg zum Parnaß uns eitel Vergnügen bereite? In allen Künsten ist das rein technische Übungsmaterial dürr und trocken. Die übrigen Gründe, die Krever für die Rhythmen anführt, sind nicht der Rede wert. Die etwaigen Vorteile, die sie bieten, sind schon in der Mannigfaltigkeit der Übungen selbst enthalten. Nein, streichen wir ein für allemal diese Rhythmen, und es bleibt uns noch genug der ersprießlichen Arbeit. Streichen wir aber auch die Transponierungen! Das hindert uns nicht, daß wir bei Übungen, die ganz in C geschrieben sind, einige Finger gelegentlich auf die schwarzen Tasten setzen, und wo der Autor selbst uns nur eine Obertaste angibt, haben wir schon eine Art Transposition. Glücklicherweise gibt uns Krever genug Material auf Unter- und Obertasten. Nach meiner Ansicht möge man die Kunst des Transponierens an Schubert- oder Schumannschen Liedern erlernen; bei technischen Übungen sollte man damit nicht aufgehalten werden. Nach diesen Ausstellungen, die sich nur auf die „Gebrauchsanweisung“ des Arnoud-Krever'schen Werkes beziehen, bleibt uns immer noch das Werk selbst, und dies enthält eine wahre Fundgrube vortrefflichster, vielfach ganz neuer Übungen, deren Kenntnis jedem Klavierspieler zu empfehlen ist. Der vorliegende Band ist in sechs Hefte eingeteilt. Deren erstes enthält in fünf Unterabteilungen etwa 150 Übungen in





einzelnen Noten und geistvoll, um nicht zu sagen raffiniert, erdachten Folgen von Doppelgriffen und Akkorden, um die Finger unabhängig zu machen, zu artikulieren, zu spannen, zu kräftigen usw. Mir sind wohl die meisten gerühmten Klaviermethoden bekannt geworden, aber ich muß gestehen, noch nirgends ein nur annähernd so reichhaltiges und wertvolles Studienmaterial entdeckt zu haben wie in diesem Heft. Dessenungeachtet werden intelligente Studierende wissen, daß ein zu langes Verweilen ohne Unterbrechung bei diesen Übungen die Muskeln eher versteifen als lockern würde, und direkt zu warnen wäre vor den allzu weiten Spannungen. Das zweite Heft enthält Übungen für den Fingerwechsel in reichhaltigsten Beispielen. Das dritte mit 328 Übungen vermag ich im wesentlichen nur als eine Erweiterung des ersten anzusehen. Hier verlangt Krever, daß „ohne Bewegung der Hände" gespielt werde. Ich glaube, daß die meisten deutschen Klavierspieler von Rang ihm darin widersprechen werden. Gerade weil diese Übungen die Gefahr bergen, die Hände zu versteifen, sollte durch ein beständiges methodisches Drehen und Schwenken der Hände diesem Übel vorgebeugt werden. Heft vier bildet eine vorzügliche Schule für den Daumen mittels verschiedenartiger Übungen, wie auch Tonleitern mit vier Fingersätzen, Arpeggien usw. Heft fünf, 46 Seiten vortrefflichen Materials enthaltend, ist wieder, auf Grund von Tonleitern, Arpeggien und Passagen, die eigentliche Schule der Geläufigkeit und des flüssigen Spieles. Schließlich enthält das sechste und letzte Heft eine Schule des Trillers, wie sie mir in dieser Ausführlichkeit und Trefflichkeit noch nicht vor Augen gekommen ist. So weit der erste Band dieser wahren Enzyklopädie des Klavierspiels — man darf auf den zweiten, noch nicht veröffentlichten gespannt sein. Albert Friedenthal

196. **A. von Othegraven:** „Ritter rat dem Knappen dies" (O. J. Bierbaum) für Männerchor, vier Hörner und Klavier, op. 29. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

A. von Othegraven hat sich durch seine feinsinnige Übertragung deutscher Volkslieder für Männerchor auf diesem Gebiet schnell einen guten Namen gemacht. Auch in diesem Stück spricht sich das große Geschick und das sichere Stilgefühl für das, was man dem Männergesang zumuten kann, ohne die ihm von der Natur gezogenen Grenzen zu überschreiten, auf das vorteilhafteste aus. Es geht ein kecker, frischer Zug durch das Ganze, und die glücklich ausgenützte Kombination des Pianoforte mit vier Hörnern, die teils selbständig auftreten, teils dem Chor zur Verstärkung dienen, gibt ihm noch eine besonders reizvolle Grundlage. Freilich, daß ein Knappe von seinem Ritter durch einen brausenden, vielköpfigen Männerchor mit obligatem Klavier- und Hörnerklang belehrt wird, auf welche Weise er „im milden Maien auf die Freite reiten" und sich ein Mädchen gewinnen soll, wird Manchem verwunderlich erscheinen, ebenso daß der Chor durch achtmalige Wiederholung der beiden Schlußzeilen sich zu einer riesigen Heldentat aufzuschwingen scheint, als gälte es etwa, eine belagerte Stadt im Sturm zu erobern, während der Text in poetischer Umschreibung von einer holdverschwiegenen Dämmerstunde erzählt. Aber dies sind nun einmal kleine Schwächen, über die der Vernünftige bei Männergesangskompositionen, wenn sie nur sonst gelungen sind, leicht hinwegsieht. Das Stück ist jedenfalls frisch empfunden, klingt gut, und das ist schließlich die Hauptsache. Arno Kleffel

197. **Musik am sächsischen Hofe.** Bd. 10: Altsächsische historische Märsche und Königshymnus. Für Klavier bearbeitet und herausgegeben von Otto Schmid-Dresden. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Man brauchte nicht so oft gegen musikhistorische „Ausgrabungen" zu protestieren, besäßen die Herausgeber alter Musik mehr Empfinden für wirkliches Leben, das man gerade in alten Sachen verlangen muß, nähmen sie mehr Rücksicht auf den oft viel zu leichtsinnig in den Wind geschlagenen praktischen Gebrauchswert alter Musik. Nur Stücke aller-

ersten Ranges sind würdig, aus ihrem sonst wohlverdienten Dornröschenschlafe geweckt zu werden. Die Musikwissenschaft wird das von Schmid neu vorgelegte Material an alten Märschen mit Interesse begrüßen; für die Praxis aber wird nur verschwindend weniges, voran die beiden ersten Märsche, in Betracht kommen, denn das weitaus Überwiegende ist eine oft recht weichlich-galante und matte, brave Durchschnittsmusik im Ton des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Ein kleines Vorwort gibt die unerläßlichen historisch-kritischen Notizen über das Wie, Wo, Wann und Woher jedes Marsches. Dem anmutigen Königshymnus hat der Herausgeber einen gutgemeinten patriotischen Text untergelegt. Mit den schönen Reimen „Wettin" und „Immergrün", Himmelshöh'n" und „Flehn" hat er aber wohl dem königlich sächsischen Dialekt ein bißchen stark gehuldigt. Die Bearbeitung ist gut, doch nicht immer klaviermäßig genug; sie kann für die originale blechgesegnete Klangfarbe naturgemäß klanglich nur einen sehr bescheidenen Ersatz bieten.

198. **Max Reger:** Sechs Präludien und Fugen für Klavier zu zwei Händen. op. 99, zwei Hefte. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Wer den Klavierkomponisten Reger aus den beiden Variationenwerken, wer ihn auch nur aus den Tagebuchblättern, den Sonatinen kennt, wird diese beiden Hefte bald zur Seite schieben. Technisch kontrapunktische Meisterwerke, machen sie seelisch mit geringen Ausnahmen nirgends den Eindruck künstlerischer Notwendigkeit. Die Erfindung fließt, namentlich in den Fugen, nur spärlich, und der mühsam gesponnene Faden organischer Entwickelung reißt oft ab. Wesentlich frischere Töne schlagen die Präludien an; in den meisten steht der urechte Reger, ja, das G-dur Präludium aus dem zweiten Heft ist gar ein allerliebster Kobold, das e-moll Präludium aus dem ersten ein Typus jener phantastischen, unendlich resignierten Dämmerstücke, die ganz Regerisch sind. Doch auch hier mancherlei kleine Risse durch allzuviel Trugschlußaufhaltungen. Regers Eigenart, das oft unmittelbar nebeneinander gestellte „Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt" ist in jeder Nummer zu finden. Als Ganzes ein hochinteressantes Dokument der Arbeit, nicht der Inspiration.

Dr. Walter Niemann

199. **Sigfrid Karg-Elert:** „Dekameron". Eine Suite (a-moll) von zehn leichten, instruktiven Charakterskizzen für Klavier zu zwei Händen. op. 69. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Eine Folge von zehn leichten, mit genauer Vortrags-, Fingersatz-, Pedal- und Metronombezeichnung versehenen Klavierstückchen, die Klavierlehrern für Anfänger empfohlen werden können. Kein Stück ist, wie man vielleicht aus dem obigen Titel schließen könnte, eines von den im üblichen Salonstil komponierten „Charakterskizzen", die in den meisten Fällen „charakterlos" sind. Etwa nach dem Muster des Schumannschen Albums für die Jugend will Karg-Elert den Schüler durch diese Kompositionen nicht nur technisch, sondern auch musikalisch weiter bringen.

Max Vogel

200. **Leo Blech:** Drei Lieder. op. 16. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Die vorliegenden Lieder treten in anspruchslosem Gewande auf und werden gerade darum Freunde finden. Das „Wiegenlied für meinen Jungen" bringt eine ruhige, anmutige Weise mit schlichter Begleitung, die mit den Synkopen der linken Hand die Bewegung der Wiege glücklich nachahmt. Innig empfunden ist „Liebesprobe"; als das beste der drei Lieder aber möchte ich „Sommerlaube" bezeichnen. Hier findet sich echte, starke Stimmung, die mit sehr einfachen Mitteln erzielt ist. Die Klavierbegleitung stellt in allen drei Stücken nur geringe Ansprüche.

F. A. Geißler



Aus Tagesblättern

AUGSBURGER POSTZEITUNG vom 23. und 27. Mai 1908. — Zum 60. Geburtstage des Komponisten Pembaur veröffentlicht Otto Keller einen kurzen Aufsatz („Joseph Pembaur"), in dem er den Gefeierten „den Hort des musikalischen Lebens in Innsbruck" nennt und seine Kompositionen sowie seine theoretischen Werke warm lobt. — Der Aufsatz „Die Brahms-Ausstellung in Wien" von Otto Keller enthält u. a. Auszüge aus interessanten unbekannten Briefen des Meisters.

BERLINER BÖRSEN-COURIER vom 5. Januar 1908. — Zu Max Bruchs 70. Geburtstag veröffentlicht Adolf Kohut in dem Aufsatz „Max Bruch und Johannes Brahms" drei Briefe Bruchs an Brahms und einen Brief Brahms' an Bruch, nebst Erläuterungen.

BERLINER NEUESTE NACHRICHTEN vom 8. März 1908. — Zur 250. Aufführung der „Lustigen Weiber" in Berlin veröffentlicht Georg Richard Kruse den Aufsatz „Otto Nicolais ‚Lustige Weiber' und ihre Vorgängerinnen", dessen Inhalt unsere Leser aus Kruses Aufsätzen in den Heften VI, 20—23 unserer Zeitschrift kennen.

DER TAG (Berlin) vom 12. März 1908. — Paul Marsop beginnt seinen Aufsatz: „Was will das Münchener Künstlertheater?" mit den Worten: „Es gilt einen Versuch, im ausgesprochenen Gegensatz zu den Meiningern, zu ihren englischen Vorgängern, zu ihrem modern-beweglicheren, geschäftskundigeren Nachfolger Reinhardt und allen, die sich an die Genannten anschließen, die Szene zu vereinfachen — zugunsten des Wortes und der Gebärde, in entschiedener Wahrung des Vor- und Alleinrechts des Dichters." Marsop berichtet über die Bestrebungen zur Reform der Bühneneinrichtung und des Theaterbaus und ladet zum Besuch des Künstlertheaters auf der Münchener Ausstellung ein.

BERLINER TAGEBLATT vom 22. Februar, vom 4. Juni und vom 28. Juni 1908. — In dem Aufsatz „Niels W. Gade" (22. II.) veröffentlicht Hermann Erler vier bisher ungedruckte Briefe Joseph Joachims an Gade und Auszüge aus einem Briefe Clara Schumanns und spricht in einer Einleitung sein Bedauern darüber aus, daß Gade's Musik unterschätzt und selten aufgeführt wird. — Unter der Überschrift „Chopins letzte Stunden" (4. VI.) wird ein Brief des Grafen Albert Grzymala, eines Freundes Chopin's, an dessen Verleger, August Leo in Paris, mitgeteilt, in dem der Briefschreiber über die letzten Tage Chopin's berichtet. Graf Grzymala spricht die Ansicht aus, daß Chopin, „wenn er nicht das Unglück gehabt hätte, G. S. [George Sand] kennen zu lernen, die seine ganze Existenz vergiftet hat, das Alter der Cherubim [so!] hätte erreichen können". — Franz Scharwenka berichtet in dem Aufsatz „Der Musiklehrer" (28. VI.) über die Bestrebungen des Musikpädagogischen Verbandes, den Staat zur Einführung obligatorischer Musiklehrerprüfungen zu veranlassen. Die Redaktion des „Berliner Tageblatt" bemerkt dazu, daß sie sich der Auffassung des Verfassers „nicht völlig anschließen möchte".

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (Berlin) vom 4. und vom 17. April 1908. — Der Aufsatz „Richard Wagner und die Moderne" von Josef Stolzing richtet sich haupt-

sächlich gegen die Freigabe des „Parsifal“. — In dem Aufsatz „Richard Wagner über die Moderne“ spricht Josef Stolzing über den Einfluß, den die Juden nach Wagners Ansicht auf die Kultur und die Kunst ausgeübt haben.

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) vom 25. Januar 1908. — Ernst Müller zeigt in einem interessanten Aufsatz über „Schiller und die Musik“, daß „die Musik stets einen wichtigen Faktor in Schillers Leben und seiner Dichtung bildete“, und berichtet über Schillers Pläne, Operntexte zu schreiben. Zelter sagte: „Niemand hat tieferen Sinn für die Musik als Schiller.“ Müller zählt einige der bedeutendsten Kompositionen Schillerscher Gedichte auf. Am Schluß weist der Verfasser darauf hin, daß „die von Schiller gewünschte Oper“ von Richard Wagner geschaffen worden ist.

WESER-ZEITUNG (Bremen) vom 8. März 1908. — In dem Aufsatz „Der musikalische Zeitgeschmack sagt W. Freudenberg nach einem kurzen historischen Überblick: „Wenn nun die neuere, auf der Orchestertechnik beruhende Musik zu allgemeiner Verständlichkeit zurückkehren will, wird sie sich wieder mehr auf das dem Menschen im Gesang angeborene Fundament aller wahren Musik besinnen und bestrebt sein müssen, sich mit melodischem Inhalt zu füllen. ... Der Gesang, das Schönste aller Musik, ist das Heilmittel, durch das sie wieder genesen kann, wenn sie von ihm ihren Ausgang nimmt.“

BRESLAUER ZEITUNG vom 24. Mai 1908. — Zum Geburtstage Wagners veröffentlicht Paul Menzel den Aufsatz „Ein Richard Wagner-Gedenkblatt“, in dem er auch über die Aufführungen Wagnerscher Werke in Breslau berichtet.

DORTMUNDER ZEITUNG vom 1. Januar 1908. — Kalman Feld veröffentlicht in dem Aufsatz „Äußerungen berühmter Dirigenten über die Leonoren-Ouvertüre No. 3“ die Antworten von acht Dirigenten auf die Frage, an welcher Stelle die dritte Leonoren-Ouvertüre gespielt werden soll. Mottl, Richter, Richard Strauß und Siegfried Wagner sind der Ansicht, daß es am besten sei, diese Ouvertüre nur im Konzertsaal spielen zu lassen; wenn man sie aber bei der Aufführung des „Fidelio“ nicht vermissen wolle, so möge man sie am Anfang aufführen. Auch Schuch pflegt sie an den Anfang zu stellen. Goldmark und Nikisch lassen sie vor dem zweiten Akt spielen, Mahler während der Verwandlung. Strauß empfiehlt, außer der dritten Leonoren-Ouvertüre auch die Fidelio-Ouvertüre vor dem Beginn der Oper vorzutragen. Der Verfasser spricht dann die Ansicht aus, daß die dritte Leonoren-Ouvertüre gar keine „Ouvertüre“, kein „Vorspiel“, sondern ein „Zwischenspiel“ sei und während der Verwandlung im zweiten Akt gespielt werden müsse. „Hört man die Fanfare zuerst in der Ouvertüre und dann bei offener Szene, so wird man statt der beabsichtigten erlösenden Überraschung einer unwillkürlich funktionierenden musikalischen Reflexion ausgesetzt, wodurch die Wirkung im entscheidenden Moment verloren geht. Ertönt hingegen die Fanfare im ‚Nachspiel‘ als Reminiszenz, so büßt sie, an dieser Stelle wiederholt, nichts von der ihr zukommenden Bedeutung ein, gerade im Gegenteil, die Wirkung ist eine verdoppelte, denn der musikalische Eindruck wirkt hier zugleich dramatisch, das soeben erlebte Drama taucht noch einmal in voller Deutlichkeit vor unserem geistigen Auge auf ...“ „... Aber auch von einem anderen Standpunkt aus muß der Placierung der Ouvertüre nach der Kerkerszene der Vorzug gegeben werden. Wenn in einer Oper bei einer Verwandlung ein so unmittelbarer dramatischer Zusammenhang zwischen den zwei aufeinanderfolgenden, in der Handlung nur aus technischen Gründen unterbrochenen Szenen besteht, wie dies in der Verwandlung

nach der Kerkerszene der Fall ist, so wird die erläuternde Musik, als Bindeglied, zum ästhetischen Bedürfnis ... Durch ihren Inhalt ist die Leonoren-Ouvertüre prädestiniert, der Verwandlung im zweiten Akt als musikalischer Unterbau zu dienen. Wie das berühmte Nachspiel im ersten Akt der ‚Götterdämmerung' uns während der Verwandlung vom Walkürenfelsen in die Gibichungenhalle geleitet, so führt uns — nennen wir das Kind beim Namen — das Leonoren-Nachspiel mit plastischer Deutlichkeit von den Stufen des Kerkers, dessen dumpfe Atmosphäre uns aus den einleitenden Takten in so ergreifender Weise entgegenweht, zu den Höhen der erlösenden Freiheit, auf welche der jubelnde Schluß des gigantischen Werkes hinweist."

TREMONIA (Dortmund) vom 11. Dezember 1907. — A. Schmeck berichtet auf Grund einer Verordnung des Rates von Dortmund aus dem Jahre 1748 über „Dortmunds Musikverhältnisse vor 150 Jahren".

SÄCHSISCHE ARBEITER-ZEITUNG (Beilage: „Leben, Wissen, Kunst") (Dresden) vom 30. November 1907. — Eugen Thari veröffentlicht gelegentlich eines Auftretens Robert Kothes in der Dresdener Volkssingakademie einen ausführlichen Aufsatz über „Volkslied und Lautenspiel".

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Essen a. R.) vom 7. März und vom 25. Juni 1908. — „Schutz den Beethoven-Häusern" fordert Joseph August Lux in einem interessanten Aufsatz, in dem er mehrere von Beethoven bewohnte Häuser in Wien und der Umgebung Wiens beschreibt. — Otto Albert Schneider zeigt in dem Aufsatz „Renaissance und Barock in der bildenden Kunst und in der Musik", daß „sich in der Entwickelung der bildenden Kunst von der Renaissance zum Barock, wie sie vom 15. zum 16. Jahrhundert in Italien beobachtet wird, eine überraschende Parallele zu der Entwickelung der Tonkunst vom 18. zum 19. Jahrhundert bietet", und daß die moderne Musik in vieler Hinsicht der Kunst der Nachfolger Michelangelo's ähnlich ist. Die Frage, „ob unsere jüngste Tonkunst, wie sie sich seit dem späteren und späten Beethoven über Wagner zu Strauß und Mahler entwickelt hat, noch einer Welterbildung fähig ist", glaubt Schneider „im Hinblick auf die verblüffend parallele Entwickelung der italienischen bildenden Kunst" verneinen zu müssen. Er meint, es sei „der gleiche Weg zum Verfall von Wagner und Liszt zu Strauß und Mahler, wie von dem Schöpfer der Laurentiana zu den Bernini und Borromini". „In der bildenden Kunst folgte auf das Pathos des Barock die Grazie des Rokoko. Dieses wieder wird abgelöst von dem strengeren Stil Louis XVI., der zum klassizistischen Empire führt. So wird auch die Tonkunst aus dem komplizierten Überschwang zurückfinden zu einer schlichteren und gehalteneren Sprache."

FRANKFURTER ZEITUNG vom 1. Februar, vom 8. März, vom 17., 24. und 31. Mai 1908. — Alfred Moeglichs Aufsatz „Aus dem Werdegange eines Geigerkönigs. Zur Erinnerung an August Wilhelmj" (1. II.) enthält interessante Mitteilungen über Wilhelmjs Geigenspiel, die sich zum Teil auf Jules Ghymers' Schrift über Wilhelmjs Spiel stützen. „August Wilhelmjs Art zu studieren, die er von Kindesbeinen auf sozusagen instinktiv pflegte, war die stellenweise Übung, das heißt, er studierte niemals ein Stück in seinem Zusammenhange, sondern die einzelnen, schwierigeren Stellen, und zwar eine jede ununterbrochen so lange, bis sie ganz korrekt herauskam." — Aus dem „Pester Lloyd" werden „Erinnerungen an Johannes Brahms" (8. III.) abgedruckt, die Berta Tucholsky nach Aufzeichnungen des Sängers und Komponisten Georg Henschel, zuerst veröffentlicht in

der Londoner Zeitschreift „Century Magazine", mitteilt. Henschel verkehrte freundschaftlich mit Brahms und hat in den „Erinnerungen" manche sehr interessante Aussprüche Brahms' wiedergegeben und auch von einigen Erlebnissen erzählt, durch die wir Brahms' Charakter näher kennen lernen. Als Henschel ihn fragte, ob er einige Noten in dem „Triumphlied" ändern dürfe, antwortete Brahms: „Gewiß. Meinetwegen darf ein denkender, verständiger Sänger ruhig einmal eine Note verändern; nur müssen natürlich Deklamation und Akzent korrekt bleiben." Über Wagners „Ring" sagte Brahms: „Ich muß gestehen, daß ‚Walküre' und ‚Götterdämmerung' auch auf mich großen Eindruck gemacht haben. Für ‚Rheingold' und ‚Siegfried' bin ich nicht so begeistert. Wenn ich nur erst wüßte, was aus dem Ring wird und was Wagner damit gemeint hat. Vielleicht das Kreuz? Hebbel hat es in seinen Nibelungen so aufgefaßt, und vielleicht war das auch Wagners Meinung. Ich bin dem Kreuz durchaus nicht blind ergeben, aber das wäre doch wenigstens eine Idee, das Ende der Götter so anzudeuten." Auch an einer anderen Stelle berichtet Henschel, daß Brahms fragte: „was denn eigentlich mit dem Ring geschehe." Brahms' Arbeitsweise charakterisieren die folgenden Aussprüche: „Man sollte nie vergessen, daß man mehr lehrt [Druckfehler?], wenn man ein Stück möglichst vollendet, als wenn man zehn beginnt. Lassen Sie es liegen und nehmen Sie es immer wieder vor, bis es ein vollendetes Kunstwerk ist, bis keine Note, kein Takt darin vorkommt, der noch besser sein könnte. Ob es dann auch schön ist, das ist wieder eine Sache für sich, aber vollendet muß es sein. Wie Sie wissen, bin ich faul. Aber nie könnte ich ein angefangenes Werk liegen lassen, bis es nicht einwandfrei, so vollkommen wie möglich ist." „Wenn Sie Lieder schreiben, müssen Sie zugleich mit der Melodie einen gesunden, kräftigen Baß erfinden. Und dann keine schweren Dissonanzen auf unbetonten Taktteilen, bitte! Das ist schwach. Ich selbst bin sehr für Dissonanzen, aber in betonten, schweren Taktteilen, und dann löse ich sie leicht und allmählich auf." Von Schuberts Komposition der Goethe-Lieder sagte Brahms: „Die letzte Strophe von Suleikas Lied: ‚Was bedeutet die Bewegung' ist für mich das einzige Beispiel, wo der Zauber Goethescher Worte durch die Musik noch erhöht wird. Alle seine anderen Gedichte sind in sich vollendet, daß keine Musik an sie heranreicht." Von den Werken der großen Meister sprach Brahms nach Henschels Mitteilungen „nicht nur mit Bescheidenheit, sondern sogar mit Demut." — Bernhard Scholz klagt in dem Aufsatz „Der Niedergang der öffentlichen Musikpflege in Frankfurt a. M." (17. V.) darüber, daß ältere klassische Werke, z. B. die Cherubini's, in Frankfurt a. M. „mehr und mehr vom Repertoire verschwanden," weil zu viele Aufführungen von Werken der Neueren, besonders der Russen, stattfanden. Ferner bedauert Scholz, daß in den letzten Jahren das Publikum weniger danach fragt, welches Werk aufgeführt wird, als danach, wer es dirigiert. In Frankfurt würden die auswärtigen, nur als Gäste auftretenden Dirigenten und Kammermusik-Virtuosen so sehr bevorzugt, daß die einheimischen „an die Wand gedrückt" würden. — Luise Pohl berichtet in dem Aufsatz „Eine Erinnerung an Anton Rubinstein" (24. V.) über Rubinsteins Spielleidenschaft und seine Abneigung gegen Wagners Musik. — Unter der Überschrift „Richard Wagner als Supplikant" (31. V.) werden Stellen aus drei die Aufführung des „Rienzi" betreffenden Briefen Wagners an den Dresdener Hoftheater-Intendanten Freiherrn von Lüttichau mitgeteilt.

HAMBURGER FREMDENBLATT vom 20. Februar und vom 31. Mai 1908. — Der anonyme Aufsatz „Richard Wagner und Hervé" berichtet auf Grund von Mit-

teilungen Hervé's über dessen Zusammentreffen mit Wagner, der ihn in einer Abendgesellschaft kennen lernte und später zuweilen mit Anerkennung von ihm sprach. — Carlos Droste veröffentlicht unter der Überschrift „Hedwig Reicher-Kindermann" zum 25. Todestage der Sängerin eine interessante Biographie.

HANNOVERSCHER COURIER vom 12. Februar 1908. — H. von Beaulieu veröffentlicht einen Dialog zwischen einer Frau und einem Mann unter dem Titel „Der ‚große Prozeß' in Richard Wagners Dichtung." Mit dem „großen Prozeß" meint der Verfasser die Liebe, die Friedrich Hebbel „den großen zwischen den Geschlechtern anhängigen Prozeß" nannte. Der Dialog handelt von der Liebe Elisabeths, Elsas, Brünnhildes und Isoldes.

KIELER ZEITUNG vom 24. Januar 1908. — Zum 60. Geburtstage Kretzschmars veröffentlicht Willy Orthmann den Aufsatz „Hermann Kretzschmar", in dem er den Gefeierten den „zurzeit größten Kenner der Musik aller Jahrhunderte" nennt.

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG (BEILAGE: BLÄTTER FÜR LITERATUR UND KUNST) 1908, Nr. 8 und 10. — Paul Bornstein bespricht in dem Aufsatz „Friedrich Hebbel und Robert Schumann" (Nr. 8) die Beziehungen der beiden Künstler zueinander. Schumann wollte bekanntlich eine Bearbeitung von Hebbels „Genoveva" als Textbuch einer Oper benutzen und vertonte mehrere Gedichte von Hebbel. Schumann und Hebbel sahen einander im Jahre 1847 in Dresden. — Paul Ehlers' Aufsatz „Das Münchner Künstlertheater" handelt von der Reform der Bühneneinrichtung.

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG vom 15. Februar 1908. — Adolf Prümers berichtet in dem Aufsatz „Königsberg und seine Musiker" kurz über das Leben und Schaffen der Choralkomponisten Graumann (1487—1541), Johann Eccard (1553—1611) und Heinrich Albert (1604—1651), des Liederdichters Reichhardt (1752—1814), E. T. A. Hoffmanns, Otto Nicolais, Adolf Jenens, Hermann Goetz' und mehrerer bekannter Musikschriftsteller, Virtuosen und Pädagogen.

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) vom 3. Januar, vom 24. Januar und vom 18. März 1908. — Paul Marsop zieht in dem Aufsatz „Die beiden Barbiere" (3. I.) einen Vergleich zwischen Paisiello's und Rossini's Opern „Der Barbier von Sevilla" und spricht kurz über den Einfluß Paisiello's auf Mozart. Am Anfang des Aufsatzes schreibt Marsop: „Am 5. Februar 1816 wurde Rossini's ‚Barbiere di Siviglia' vom römischen Publikum ausgezischt. Der Hauptgrund solcher feindseligen Haltung: man fand es unverschämt, unverzeihlich, daß ein junger Tonsetzer sich vermaß, nach dem gleichen Komödienstoff zu greifen, mit dessen musikalischer Illustrierung der allverehrte Meister Paisiello sich nicht lange zuvor ins Herz aller Italiener gesungen hatte. Am 13. Dezember 1907 pfiffen die Urenkel derer, die dereinst dem Schwan von Pesaro wohl die schwersten Stunden seines Lebens bereiteten, den ‚Barbier' des Paisiello unbarmherzig aus — als er in seinem Geburtslande, fast schon verschollen, unvermutet wieder einmal auftauchte." Als Marsop einige Zischer nach dem Grunde der Ablehnung fragte, erhielt er die Antwort, „es sei unerhört, die alte verstaubte Scharteke einer Zuhörerschaft vorzusetzen, die doch die unübertreffliche Tonschöpfung eines Rossini Note für Note auswendig kenne." — Unter der Überschrift „Verdi und das Publikum" (24. I.) veröffentlicht und kommentiert Paul Marsop einen von Verdi im Februar 1859 an seinen Verleger Ricordi gerichteten Brief, der zeigt, daß Verdi auch in der Zeit, als er schon der Liebling seiner Nation war, von dem Theaterpublikum sehr geringschätzig dachte. — Heinrich Speithahn bietet in dem Aufsatz „Exotische Musik" (18. III.) einen Überblick



über die besonders durch die Forschungen Capellens, Riemanns, Abrahams, von Hornbostels und Polaks gewonnenen Kenntnisse von der Musik fremder Völker, vornehmlich der gelben Rasse und der Inder. „Das eingehende Studium der exotischen Musik wird in Zukunft zu den wichtigsten Aufgaben der modernen Musikwissenschaft gehören und besonders der Harmonielehre und Tonpsychologie neue Perspektiven eröffnen. . . . Daß durch eine innigere Bekanntschaft mit der exotischen Musik auch die Ausdrucksmittel unserer europäisch-modernen Musik bereichert werden können, ist eine begründete Annahme. . . . Ob aber wirklich daraus eine neue Kunstära sich entwickeln wird, darüber haben, wie auch Capellen mit Recht bemerkt, nicht Musiktheoretiker zu entscheiden, sondern einzig und allein das schaffende Genie."

SALZBURGER TAGBLATT vom 11. März 1908. — Max Auer berichtet in dem Aufsatz „Zur Wagner-Feier der Liedertafel" kurz über die erste Aufführung des Schlußgesanges aus den „Meistersingern", die auf Wagners Empfehlung in einem Konzert des Gesangvereins „Frohsinn" in Linz unter Anton Bruckners Leitung am 4. April 1868, zwei Monate vor der ersten Aufführung des ganzen Dramas in München, stattfand.

MECKLENBURGISCHE ZEITUNG (Schwerin) vom 17. Februar 1908. — In dem Bericht über den „Parsifal-Abend des Frauenbildungsvereins" wird der Inhalt des Vortrages von Wolfgang Golther über die Entstehung der Parsifalsage, ihre Bearbeitung im Mittelalter und das Werk Richard Wagners wiedergegeben. Im Anschluß daran spricht sich der Berichterstatter gegen das Verbot der Aufführung des „Parsifal" außerhalb Bayreuths aus.

STETTINER TAGEBLATT, STETTINER ZEITUNG und POMMERSCHE ZEITUNG (Stettin) vom 19. Januar 1908.— „Dem Andenken Franz Kuglers" widmet Erich Müller einen Aufsatz, in dem er darauf hinweist, daß der berühmte Kunsthistoriker auch ein großer Musikfreund war und mehrere Lieder vertonte. (Vgl. L. Hirschbergs Aufsatz „Franz Kugler als Liederkomponist" in unserer Zeitschrift, II. 8.)

OSTSEE-ZEITUNG (Stettin) vom 1. März 1908. — Ulrich Hildebrandt bespricht in dem Aufsatz „Das Stettiner Musikleben in wirtschaftlicher Beleuchtung" die elende Lage der Orchestermusiker und begründet dann das Gesuch des Stettiner Opernorchesters, ein städtisches Orchester zu gründen.

DEUTSCHES VOLKSBLATT (Wien) vom 26. Januar 1908. — Martins veröffentlicht einen interessanten Aufsatz über „Bosnische Volksmusik". Im Jahre 1892 beauftragte die Landesregierung einen Herrn Kuba, bosnische Volksmelodieen zu sammeln. Er notierte etwa 1000 Melodieen, die erst seit 1½ Jahren von dem Landesmuseum veröffentlicht werden, und von denen im Jahre 1907 etwa 500 erschienen sind. Martins spricht aus mehreren Gründen dieser Sammlung fast jeden Wert ab, spendet aber der des serbischen Lehrers und Musikers J. K. Borjanovic großes Lob. Leider aber wurde ungefähr die Hälfte dieser etwa 1600 Nummern umfassenden Sammlung von Räubern, die im November 1907 Borjanovic's Wohnung plünderten, vernichtet, als die Lieder schon zum Druck geordnet waren. Eine Wiederherstellung der Sammlung ist unmöglich, da viele Sänger, die die einzigen Kenner der Lieder waren, gestorben sind. Die Bewohner Bosniens und der Herzegowina sind fast ausschließlich Serben. Borjanovic beabsichtigt nun, mit einer serbischen Sängergesellschaft, die ihre Lieder auf serbisch-nationalen Instrumenten begleiten sollen, Österreich, das Deutsche Reich und die Schweiz zu bereisen.

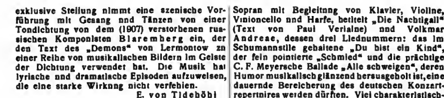
Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

KÖLN: Die in der Zeit vom 11. bis 29. Juni durch den Opernfestspiel-Verein im hiesigen Opernhause veranstalteten sechs Aufführungen haben manches Schöne und Anregende gebracht, andererseits aber auch Enttäuschungen bereitet. Zum ersten Abend hatte die Festspielleitung ihre Rechnung ohne Burrian gemacht, obgleich der Herr an ihrem künstlerischen Konto stark beteiligt war. In „Tristan und Isolde" sprang für den in letzter Stunde Absagenden Paul Kalisch (Wiesbaden) höchst verdienstlich ein. Zu der großzügigen Isolde von Martha Leffler-Burckard (Wiesbaden) gesellten sich als sehr rühmliche Vertreter des Kurwenal, des Marke und der Brangäne Tilman Liszewsky (Köln), Alfred Kase (Leipzig) und Ottilie Metzger-Froitzheim (Hamburg). Als stark persönlich wirkender Dirigent hielt Arthur Nikisch zeitweilig das Orchester allzu laut. Eine außerordentliche Aufführung von echtem Festspielgepräge war die von „Figaros Hochzeit". Vorweg sind als ausgezeichnete Vertreter des Figaro und der Susanne Paul Knüpfer und Frieda Hempel (Berlin) zu nennen, mit denen Fritz Feinhals (München) als Graf in schönen Wettbewerb trat. Recht zierlich gab Minnie Nast (Dresden), den Pagen. Lola Artôt- de Padilla (Berlin) stand als Gräfin nicht ganz auf der durch die Vorgenannten behaupteten Höhe, während als Bartolo, Basilio und Marzelline Georg Sieglitz (München), Albert Reiß (New York), und Anna Welden (Köln) Vortreffliches boten. An der Spitze des Kölner Orchesters erschloß Fritz Steinbach als so recht stilvertrauter, hingebungsvoller Ausdeuter Grazie und Wohllaut der Partitur. In der folgenden „Meistersinger"-Aufführung, die ebenso wie die voraufgegangenen Anton Fuchs (München) szenisch herrlich leitete, entsprach als Stolzing Leo Slezak (Wien) weder gesanglich noch darstellerisch den gehegten Erwartungen. Dann waren Minnie Nast als Eva und Albert Reiß als David stimmlich nicht absolut ausreichend, sonst aber einwandfrei. Fritz Feinhals als hervorragender Sachs, dann Rudolf Moest (Hannover), Josef Geis (München), Liszewsky (Köln) und Ottilie Metzger, letztere allerdings oft recht willkürlich singend stellten das weitere, von Felix Mottl in vornehmstem Stile geleitete, leistungsfähige Ensemble. Die Chöre hatten durch Konservatoristen und den Gesangverein Liederkranz erhebliche Verstärkung erfahren. Gerade die gewöhnliche Kölner „Meistersinger"-Aufführung steht so hoch, daß auch eine Festspielvorstellung sie nicht leicht übertrumpft, und das ist auch diesmal nicht geschehen. Bedeutenden und vollberechtigten Erfolg erzielte am vierten Abend das Ensemble des Brüsseler „Théâtre royal de la Monnaie" mit Puccini's „Vie de Bohême". Unter Sylvain Dupui's feinsinniger Führung waren zumal Yvonne de Tréville, M. Symiane, sowie A. Morati und M. de Ciéry als Mimi, Musette, Rodolphe und Marcel gesanglich und, was besonders betont sei, auch schauspielerisch vorzüglich und so recht voller Leben und Natürlichkeit. Bis zur kleinsten Rolle ein stileinheitliches, künstlerisch glänzendes Zusammenwirken! Für Claude Debussy's schwaches Opernwerk (eigentlich eher Melodram) „Pelleas und Melisande", Text von Maeterlinck, ist in jüngster Zeit von beteiligter deutscher Seite ungerechtfertigte Reklame gemacht worden. Dieses Werk, dessen Wahl unverständlich auch dann bleibt, wenn man die leitenden Fäden kennt, brachte die allgemein empfundene große Enttäuschung dieser Festspiele. Natürlich nahm man die ausgezeichneten Leistungen der Brüsseler Gäste, zumal der genialen Mary Garden als Melisande und des nichts weniger als alltäglichen Baritonisten J. C. Bourbon, mit warmer Teilnahme auf. Verdi's nach langer Zeit neueinstudierter „Falstaff" brachte die Kölner Oper vor den fremden Festspielbesuchern zu hohen Ehren, denn mit alleiniger Ausnahme der von Leopold Demuth (Wien) in jeder Beziehung prächtig gegebenen Titelrolle waren alle Partieen mit ständigen, sorglich ausgewählten Kräften der hiesigen Oper besetzt. Tilman Liszewsky als stimmglänzender Ford, H. Winckelshoff, Carl Neidel, Max Pauli, Frieda Felser, Claire Dux, Anna Welden usw. bildeten ein hochragendes, ungemein feingeschliffenes Ensemble, mit dem als meisterlicher Einstudierer und alles elektrisierender Dirigent Otto Lohse wundervolle Wirkungen erreichte. Ihm bereitete das Festpublikum jubelnde Ovationen. Noch sei erwähnt, daß es zu allen Aufführungen splendideste neue Dekorationen und Kostüme gab. Paul Hiller

MOSKAU: Die Kaiserliche Oper veranstaltete in der achtmonatlichen Spielzeit 190 Vorstellungen, die Privatoper Zimin 227, darunter 51 Sonntags- und Feiertagsmatineen mit ermäßigten Preisen. Das Streben zur Vervollkommnung des Bühnenwesens ist nicht zu leugnen, jedoch ist manches Ungenügende in Repertoire und Ausführung zu verzeichnen. In der Kaiserlichen Oper waren neu einstudiert: Rubinsteins „Nero", C. Quès „Mattheo Falkone", deren Wahl nicht als glücklich zu preisen ist. Als Neuheit gab es: „Die Legende von der entschwundenen Stadt Kitesch und die Jungfrau Thevronia", von Rimski-Korssakow, ein Werk voll Mystik in erhabenem Oratorienstil. Glinka's „Rußlan und Ludmilla", glänzend neuinszeniert, übte große Zugkraft aus. Die Privatoper Zimin erzielte mit Tschaikowsky's „Jungfrau von Orleans", späterhin auch mit „Eugen Onegin" und „Pique-Dame" Erfolge. Von ausländischen Werken gelangten u. a. zur Aufführung: Lortzings „Zar und Zimmermann" (zum ersten Male im Auslande aufgeführt), Dupont's „Cabrera", „Samson und Dalila" (unter Colonne), Maillart's „Glöckchen des Eremiten". Ein frischer Zug ist in der Privatoper wahrzunehmen, während in der Kaiserlichen höchst selten Glanzvorstellungen und Neueinstudierungen neues Leben in die Eintönigkeit bringen. Ganz ausgezeichnet ist der Dirigent Suck der Kaiserlichen Oper. Zimin hat jetzt auch eine hervorragende Dirigentenkraft in Emil Kuper gewonnen. Orchester und Chöre sind gut besetzt; trotzdem ist Wagner ausgeschlossen! — Nur im Volkstheater, in dem jede Woche drei Opernvorstellungen vor sich gehen, kam der „Tannhäuser" mit guten Kräften bei vollem Hause zu Gehör. Das Publikum sehnt sich nach Wagner. — Eine



exklusive Stellung nimmt eine szenische Vorführung mit Gesang und Tänzen von einer Tondichtung von dem (1907) verstorbenen russischen Komponisten Blaremberg ein, der den Text des „Demons“ von Lermontow zu einer Reihe von musikalischen Bildern im Geiste der Dichtung verwendet hat. Die Musik hat lyrische und dramatische Episoden aufzuweisen, die eine starke Wirkung nicht verfehlen.

E. von Tideböhl

KONZERT

DARMSTADT: Das tatkräftige Wirken des hiesigen Richard Wagnervereins hat auf die Pflege moderner Tonkunst, die in unserer Stadt früher arg darniederlag, den befruchtendsten Einfluß geübt, so daß die zweite Hälfte der dieswinterlichen Konzertsaison geradezu unter dem Zeichen der Komponistenabende stand, bei denen die Tonsetzer meist persönlich mitwirkten. Während der genannte Verein selbst einen Henri Marteau- und einen Hans Hermann-Abend veranstaltete, räumte die Hofkapelle ihr viertes und ihr sechstes Konzert Max Reger und Eugen d'Albert ein, und der Mozart-Verein führte neue Chorwerke von Gustav Weber, Wilhelm Berger und Arnold Mendelssohn vor. Den glänzenden Schluß der Konzertsaison bildeten ein vom Wagner-Verein veranstalteter Richard Wagner-Abend und ein Beethoven-Abend (mit der Neunten Symphonie), bei denen das hier erstmalig erscheinende Leipziger Winderstein-Orchester und die Großherzogliche Hofmusik in einen interessanten künstlerischen Wettbewerb traten. — Von hervorragendem Interesse war dann auch das erste Darmstädter Kammermusikfest, das anläßlich der Eröffnung der hessischen Landesausstellung für freie und angewandte Kunst unter dem Protektorat des Großherzogs in den Tagen vom 25. bis 27. Mai im Saalbau veranstaltet worden war, und das durch die Mitwirkung einer Reihe unserer ersten deutschen Tonsetzer den Charakter einer Tonkünstlerversammlung im kleinen annahm. Während der erste Abend Beethoven gewidmet war und Frida Kwast-Hodapp und Ludwig Heß mit dem Vortrag der Appassionata und des „Liederkreises an die ferne Geliebte“ besondere Ehren eintrug, brachte der zweite Abend ein Reihe von Erstaufführungen für Darmstadt, von denen ein Vokalquartett a cappella nach Texten des Angelus Silesius von Arnold Mendelssohn, das e-moll Streichquartett von Max Schillings, die von dem Komponisten zusammen mit Gustav Havemann vorgetragene Sonate für Klavier und Violine op. 42, No. 2 in fis-moll von Felix Weingartner und die rasch bekannt gewordene fünfsätzige Serenade für elf Soloinstrumente von Bernhard Sekles großen Beifall fanden. Der dritte Abend, der mit einem seither nur im Leipziger Gewandhaus aufgeführten Klaviertrio (op. 102 in e-moll) von Max Reger eröffnet wurde, wurde im übrigen mit Uraufführungen ausgefüllt. Den vokalen Teil vertraten Max Reger mit zwei Liedern voll düster-schwerer Grundstimmung und tiefer Resignation: „Ein Drängen“ und „Unterwegs“, Fritz Volbach mit einer gefälligen, wenn auch nicht gerade in die Tiefe gehenden Komposition für Sopran mit Begleitung von Klavier, Violine, Violoncello und Harfe, betitelt „Die Nachtigall“ (Text von Paul Verlaine) und Volkmar Andreae, dessen drei Liednummern: das im Schumannstile gehaltene „Du bist ein Kind“, der fein pointierte „Schmied“ und die prächtige C. F. Meyersche Ballade „Alle schweigen“, deren Humor musikalisch glänzend herausgeholt ist, eine dauernde Bereicherung des deutschen Konzertrepertoires werden dürften. Viel charakteristisch-individuelle Züge wies die einsätzige Phantasie für Streichquartett von Ludwig Heß „An die Hoffnung“ auf, und das Finale des in allen seinen Teilen wohlgelungenen Festes bildete ein Klaviertrio von Volkmar Andreae, ein nach Satz, Technik und gedanklichem Inhalt durch und durch modernes Werk voll Kraft, Gesundheit und Frische, das sich am Schluß zu packender dramatischer Größe steigert. Um die Ausführung des Programmes machten sich außer den bereits Genannten und den mitwirkenden Komponisten die Darmstädter Kammermusik-Vereinigung, eine Anzahl von Mitgliedern der Großherzoglichen Hofmusik und die Münchner Künstler Frau Möhl-Knabl, Klara Rahn und Joseph Loritz verdient. Der Großherzog von Hessen, der mit seiner Gemahlin sämtlichen Konzerten beigewohnt hatte, verlieh am Schluss Max Reger die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft und Hofkonzertmeister Gustav Havemann, dessen Initiative das Fest in erster Linie zu danken war, das Ritterkreuz erster Klasse des Philippsordens.

H. Sonne

DUISBURG: Im vierten Konzert des Gesangvereins zeigte sich der Chor unter Walter Josephson in Haydns „Schöpfung“ mit wohleinstudierten Chören und besten Solisten: Hedwig Kaufmann, Richard Fischer und Otto Süße. Das fünfte Konzert bestritt ausschließlich das Berliner Vokalquartett, das im „Spanischen Liederspiel“ von Schumann und in den „Liebesliedern“ von Brahms, sowie in Volksliedern von Grimm Ausgezeichnetes bot. Das Schlußkonzert brachte Mozarts c-moll Messe. Die Sopranpartieen waren vorzüglich vertreten durch Emma Bellwidt und Eva Leßmann; gut war Ernst Everts, weniger befriedigte Reinhold Batz. Die schwierigen Chöre fanden im Orchester gute Unterstützung. — Im zweiten Kammermusik-Abend ließ sich das Trio Georg Schumann, Karl Halir und Hugo Dechert mit Brahms und Beethoven in vorzüglichem Zusammenspiel hören, doch traten die Geigen- und Cellosolostücke sehr aus dem Kammermusikrahmen heraus. Der dritte Abend vermittelte die Bekanntschaft des Komponisten Marteau: Trio und sieben Lieder mit Quartettbegleitung, mit denen Tilly Cahnbley-Hinkens Stimme und Vortrag reichen Beifall fanden. Auch bei uns wurde Marteau weit begeisterter als Geiger aufgenommen in Regers Violinsonate und als Primus beim Beethovenquartett No. 4. Die drei begleitenden Dortmunder Herren spielten ziemlich mittelmäßig. — Das dritte Symphoniekonzert (Leitung Ernst Schmidt) brachte als Neuheit Bossi's „Intermezzi Goldoniani“, zum Schluß Schumanns erste Symphonie. Karl Paus bewährte sich in Orgelwerken von Boëllmann und Guilmant. Der vierte Abend brachte Liszts „Tasso“ zum

ersten Mal, Strauß' „Tod und Verklärung" und die „Holländer"-Ouvertüre. Frederik Voß spielte mit großer Bravour Tschaikowsky's erstes Klavierkonzert und einige Solostücke. Ses

FREIBURG i. B.: Unter den städtischen Symphoniekonzerten hat das siebente unter Fritz Steinbachs Leitung am meisten Interesse erregt. Die zweite Leonoren-Ouvertüre, Bachs drittes Brandenburgisches Konzert, Schubert h-moll Symphonie und vor allem Brahms' Vierte kamen in vollendeter Weise zu Gehör. An sonstigen Neuigkeiten brachten diese Konzerte unter Starkes Leitung u. a. Bruckners dritte Symphonie in d-moll, die einen nachhaltigen Eindruck machte. Sonstige bemerkenswerte Vorkommnisse waren: Haydns Militär-Symphonie, Beethovens c-moll Symphonie und Strauß' „Don Juan". Als Gesangssolisten hörte man Frieda Hempel (Berlin) mit der Wahnsinnsarie (sic!) aus der „Lucia" und Alexander Heinemann mit einer Arie aus „Elias" und verschiedenen Liedern; beide Künstler rechtfertigten den ihnen vorausgegangenen guten Ruf. Als Soloviolinist trat auch erstmals Karl Halir auf und erntete in Spohrs etwas verblaßter Gesangsszene und Joachims „Ungarischem Konzert" reichlichen Applaus. — Das zweite Vereinskonzert des Musikvereins brachte u. a. Brahms' „Schicksalslied" und Mendelssohns „Loreley"-Finale. Die Aufführung der „Matthäuspassion" am Karfreitag mit Dr. Raoul Walter (München) als Evangelist, Emil Liepe (Berlin) als Christus, Dr. Oscar Metzger von hier (Baß-Partieen) und den Damen Cl. Wiß (Zürich) und Lisa Burgmaier (Aarau) im Sopran und Alt gestaltete sich zur weihevollen Passionsfeier, der ein sehr zahlreiches Publikum mit Erhebung lauschte. — Im Oratorien-Verein gelangte Schumanns hier oft gehörtes „Paradies und die Peri" unter C. Beines mit den Solisten Charlotte Wolter, Ella Becht, Paul Reimers und Ad. Petry zur Aufführung, der viel Gutes nachgerühmt werden darf. — An Kammermusik-Aufführungen hörte man wie alljährlich die Böhmen (mit Eva Leßmann als hervorragender Gesangssolistin), Florian Zajic mit dem Pianisten Mayer-Mahr und neuestens so drei als Kammermusikfeste im Paulus-Saale arrangierten Abenden: das Brüsseler Streich-Quartett im Verein mit der Münchener Kammermusik-Vereinigung und der Pianisten Del Grande (Freiburg) und Professor Schmid-Lindner (München). Die Durchführung sämtlicher Stücke gelang in ganz vorzüglicher Weise; am meisten Beifall errangen Beethovens cis-moll Quartett (op. 131), dessen Septett op. 20 und Serenade op. 25, Dittersdorfs reizvolles Quartett in Es (No. 5) Mozarts Es-dur Klarinettenquintett, Spohrs selten gehörtes inhaltreiches c-moll Klarinettenquintett und Brahms' Klarinettenquintett in h-moll op. 115. An Gesang- und Instrumentalsolisten verzeichnen wir: Lilli Lehmann, die hier in enthusiastischer Weise gefeiert wurde, Sven Scholander, Mina Reden und Erika Binzer, Alexander Petschnikoff, Raoul von Koczalski (mit fünf Abenden), Carlo del Grande (Chopinabend), Frau Dr. Thomas-St. Gaill und Sigrid Schnéevoigt. Schließlich seien noch je ein Vereinskonzert der „Concordia" und des „Männergesangvereins" erwähnt, in denen auf dem Gebiet des Kunstgesanges zum Teil Vorzügliches geleistet wurde. — Das achte und letzte der städtischen Symphoniekonzerte fand vor ausverkauftem Saal statt; es konzertierte das Berliner Philharmonische Orchester unter Richard Strauß. Mit Ausnahme von Berlioz' Ouvertüre zu „König Lear" enthielt das Programm nur hier längst bekannte Werke: Wagners „Tannhäuser"-Bacchanale, Liszts „Les Préludes", Strauß' „Till Eulenspiegel" und Mozarts „Jupiter"-Symphonie. Strauß hat hier schon wiederholt glänzende Proben seiner Dirigentenbegabung abgelegt; diesmal erschien er uns in ganz neuer Beleuchtung; es ist fast unglaublich, welch' eine faszinierende Gewalt von dieser Künstlerpersönlichkeit ausgeht, in der sich eiserne Energie mit einer die äußerste Grenze des Ausdrucksvermögens berührenden Feinfühligkeit der Empfindung gegenseitig durchdringen, und dies alles, gestützt auf einen Orchesterapparat, der befähigt ist, die feinsten Intentionen des Dirigenten dem Publikum in einer Weise zu übermitteln, die es förmlich in seinen Bann zwingt. Der ungemein drastische, geistreiche und zugleich feinsinnige Humor von „Till Eulenspiegel" wirkte unter des Komponisten genialer Leitung in bisher ungeahnter Weise. Großartig und bis ins Detail ausgearbeitet erschienen auch die Wiedergabe von Berlioz' wuchtiger „König Lear"-Ouvertüre, sowie Wagners „Tannhäuser"-Finale und Liszts „Préludes". Bei Mozart ging der Dirigent ausschließlich darauf aus, uns den Meister in seiner ganzen unerreichbaren Schönheit zu vermitteln, in der sich des Künstlers eigene Individualität gleichsam umwertete, um den Unsterblichen in seiner zauberhaften Gewalt zu uns sprechen zu lassen. Die Huldigungen des sehr zahlreichen Publikums steigerten sich mit jeder Nummer und schlossen mit einem wahren Sturm der Begeisterung; jedenfalls bildete dies Konzert den Höhepunkt der ganzen Saison. — Die Ende Mai stattgehabte Aufführung von Haydns „Schöpfung" durch den Oratorienverein unter C. Beines mit Felix von Kranß (Baß), Carola Hohert (Sopran) und Heinrich Hormann (Tenor) hatte einen sehr guten Verlauf. — Erwähnt sei noch ein Liederabend unsrer einheimischen Künstlerin Ella Becht, die in Gesängen von Schumann, Steinitzer, Fleck, Max Reger und Julius Weismann das Publikum zu interessieren verstand.

Victor August Loser

GÖRLITZ: Bis tief in den Frühling hinein zog sich die Konzertzeit 1907/8. Ein Ereignis von einschneidender Bedeutung war der Wechsel im Amte des Stadtmusikdirektors. An Stelle des Kapellmeisters Eibenschütz, der nach Hamburg berufen wurde, trat Musikdirektor Jüttner aus Montreux, ein gebürtiger Liegnitzer. Wie im Vorjahr, so fuhr auch in diesem Konzertwinter Eibenschütz fort mit Symphoniekonzerten, die, der sicheren Finanzierung wegen, unter das Protektorat des „Vereins der Musikfreunde" gestellt waren, und zu denen Solisten herangezogen wurden — leider, denn wir bekommen sie übergenug zu hören, und sie bringen zumeist doch nur Unordnung in das Programm eines Orchesterkonzertes. Bedauerlicherweise müssen






sie aber den Kassenmagneten abgehen. Als bemerkenswert seien erwähnt: Concerto grosso No. 7 C-dur von Händel, C-dur Symphonie von Schubert, das d-moll Klavierkonzert von Brahms, das Konrad Ansorge ebenso meisterlich spielte wie die große C-dur Phantasie von Schubert-Liszt, die D-dur Symphonie von Mahler, der trotz befremdlicher Eigenheiten starkes Interesse entgegenzubringen ist, das von Frederik Lamond eindrucksvoll gespielte B-dur Klavierkonzert von Brahms, die von Henri Marteau voller Mark gespielte Violinphantasie von Robert Schumann, Teil I aus „Odysseus' Fahrten" von Ernst Boehe, dessen Bekanntschaft eine wertvolle zu nennen ist. Die im selben Konzert gespielte symphonische Phantasie „Aus Italien" von Richard Strauß verliert sich meiner Meinung nach schließlich in lärmende Äußerlichkeit. — Die Konzerte des „Vereins der Musikfreunde" brachten ebenfalls die nötige Abwechselung zwischen alter und neuer Zeit. Hermann Goetz war vertreten durch seine F-dur Symphonie, Haydn kam zum Wort mit seiner Abschiedssymphonie; Fritz Kreisler spielte das Violinkonzert von Brahms mit tadelloser Technik und ernstem Kunstverständnis; Frieda Hempel erwies sich in Bruchstücken aus Opern von Mozart und Donizetti als Koloratursängerin von dramatischer Großzügigkeit, Ernst von Dohnanyi als eleganter Klavierspieler und effektvoller Komponist in seinem e-moll Klavierkonzert. Von den weiteren Orchesterwerken hinterließen nachhaltigen Eindruck die Symphonieen D-dur von Beethoven und vierte (romantische) von Bruckner. Mit der großzügigen Wiedergabe der c-moll Symphonie von Beethoven verabschiedete sich Eibenschütz vom hiesigen Publikum. — Auf dem Gebiet der Kammermusik ist nur der Abend des Brüsseler Streichquartetts als wertvoll zu verzeichnen, das das F-dur Streichquartett op. 18 von Beethoven und das in d-moll von Schubert spielte. Frau Metzger-Froitzheim lieh diesem Abend ihre künstlerische Unterstützung. Uneingeschränkten Genuß boten das Konzert des Berliner Vokal-Quartetts (Jeanette Grumbacher-de Jong, Julia Culp, Paul Reimers und Arthur van Eweyk) und der Liederabend von Julia Culp, deren ernstes Künstlertum in jedem Hörer tiefen Eindruck hinterlassen wird. Eugène Ysaye spielte auch diesmal wieder, leider aber ohne Orchester. — Unsere Gesangvereine waren auch eifrig an der Arbeit im Einstudieren anspruchsvoller Chorwerke, sind aber leider immer noch nicht auf befriedigender technischer Höhe. Die Singakademie unter Dr. Koch brachte den „Dinurstrom" von Courvoisier, „Dem Verklärten" von Schillings und „Mutterliebe" von Enna (Uraufführung unter Anwesenheit des Komponisten) als Bedeutsamstes heraus. Alle drei Werke wirkten durch Monumentalität der Tonsprache. Letzteres litt leider durch das Fehlen der eine große Rolle spielenden Harfe und der ungenügenden Besetzung der Hauptpartie. In tadelloser Ausführung wird „Mutterliebe" aber eine wertvolle Bereicherung der Chorliteratur bedeuten. In der Charwoche brachte die Singakademie in der Peterskirche die „Matthäuspassion" zur Aufführung, lieferte aber damit den Beweis, daß für derartig schwerwiegende Musik ein Tonkörper ersten Ranges vorhanden sein muß. Die Philharmonie unter Kapellmeister Hirt bot einen netten Liederabend, unter erfreuender Mitwirkung von Susanne Dessoir und eine befriedigende Aufführung des Requiems von Brahms; der Hellwigsche Chorgesangverein eine solche der Haydnschen „Schöpfung". Voll Befriedigung kann auch der Lehrergesangverein auf seinen Liederabend zurückblicken.

Max Jacobi

GOTHA: Im Musikverein (Alfred Lorenz): „Paradies und Peri" von Schumann, Mary Münchhoff, deren Stimme nicht genügend durchdrang, Clara Häßler, Maria Adami-Droste, Ankenbrank, Strathmann. Beethoven-Abend: Leonorenouvertüre No. 3, Violinkonzert (Petri), Neunte Symphonie (Ina Wright, Johanna Brackenhammer, Herren Wolff, Günther). „Fausts Verdammung" von Berlioz (Fräulein Ucke, Herren Zeller, Gmür). — Sonstige Solisten: Ehepaar Schnabel (Schumanns „Frauenliebe und -leben", Beethoven Sonate op. 101), Possart („Enoch Arden" — Begleitung Cornelia Rider). Ehepaar von Kraus (Schubert, Brahms, Wolf). Das Russische Trio (Schubert, Tschaikowsky a-moll). Frau Zehme-Janson. Barthsche Madrigalvereinigung. — Liedertafel (Rabich): Orchesterwerke („Finlandia" von Sibelius, „Die Moldau" von Smetana, „Ouvertüre 1812" von Tschaikowsky). Chorwerke (Frühlingsphantasie von Gade, „Das Tal des Espinge" von Rheinberger, „Normannenzug" von Bruch, „Gesang der Athener" von Sibelius „Kalanus" von Gade, „Hakon Jarl" von Reinecke Chorlieder von Herbeck, Attenhofer, Curti, Kirchner, Kirchl, Othegraven, Schubert, Hegar, Brahms. Solisten: Paula Hager, Edith von Voigtländer, Gertrud Meisner, Albine Nagel, Frau Schauer-Bergmann, Torichler, Piening, Soomer, Wolff, Strathmann, Koennecke. — Vier Orchesterkonzerte von der Meininger Hofkapelle unter Berger und Gernsheim (Bach, Beethoven, Brahms, Wagner, Joachim, Grieg, Mozart, Wieniawski). — Ein verdienstvolles Werk war noch das Konzert des Orchestervereins (Albin Anschütz), dem Andenken unseres heimischen Tondichters Ludwig Böhner gewidmet.

Dr. Weigel

JENA: Im letzten Jahre ist nicht nur in gewohnter Weise musiziert worden, wir sind auch in mehrfacher Beziehung ein gutes Stück vorwärts gekommen. Musikdirektor Professor Fritz Stein war noch mehr wie im ersten Jahre seiner Tätigkeit der spiritus rector des musikalischen Lebens, bemüht vor allem, die eigenen künstlerischen Kräfte Jenas zu wecken und zu fördern. Er nahm dabei wohl etwas viel auf einmal in Angriff, weshalb ihm auch nicht alles nach Wunsch gelang. Auch wäre etwas mehr Vorsicht und ruhiges Vorgehen in der Erziehung des bisher fast ausschließlich an klassische Musik gewöhnten Publikums geboten. Fritz Stein schulte vor allem seinen Chor durch gute Aufführungen von Beethovens C-dur Messe, Brahms' Schicksalslied, Bachschen Kantaten und Mozarts Requiem. Für die Stadtkapelle erwirkte er weitere Unterstützungen von seiten der Stadt und des akademischen Chores. Aber ebenso notwendig

wie die Verstärkung ist die Schulung des Orchesters. Kapellmeister Eichberger (Dessau) zeigte an einigen Opernabenden, was durch energische Disziplinierung mit den vorhandenen Kräften zu erreichen ist. Mit dem Orchester zu arbeiten bleibt Steins vornehmste Aufgabe, wenn er Jena unabhängig machen und zu einer Stätte der Kunst emporheben will. Im letzten Winter mußten noch fremde Kapellen ganz oder teilweise aushelfen, und selbst für die bevorstehende Feier des Universitätsjubiläums hat ein auswärtiges Orchester engagiert werden müssen. Schneller als die Schaffung eines tüchtigen Orchesters ließ sich ein anderer Wunsch verwirklichen: der Neubau der Stadtkirchenorgel. Stein brachte die Sammlungen dafür in so schnellen Fluß, daß jetzt schon mit der Aufstellung des neuen Werkes durch die Firma Sauer, Frankfurt a. O., begonnen wird. Unsere alte Stadtkirche kann in kurzem eine der größten und hoffentlich auch schönsten Orgeln Deutschlands aufweisen. Leider ist der gleichzeitige Bau einer größeren Empore für Choraufführungen vom Kirchenvorstand abgelehnt worden! Ob der 100. Psalm, von Max Reger zum Universitätsjubiläum für Chor, Orchester und Orgel komponiert, seine Uraufführung in der Kirche erlebt, wohin er doch gehört, ist daher fraglich. — Mit den Herren de Grute und Fischer trat Stein zum Triospiel zusammen. Das neue Ensemble brachte vorläufig aber nur eins der beiden angekündigten Konzerte zustande, beschränkte sich dabei auf ein Schubertsches Trio und überließ im übrigen das Programm in der Hauptsache einer Sängerin, als wenn wir nicht Lieder genug bei anderen Gelegenheiten zu hören bekämen. Nach dem einen Trio möchte ich noch kein Urteil abgeben über die Lebensfähigkeit der neuen Vereinigung. Fritz Stein hat außerdem mit dem Weimarer Quartett unter Kressalts Führung Brahms' f-moll Quintett gespielt. Ich konnte es nicht hören. — Einen äußerst erfreulichen Erfolg hatten die von der Zeißstiftung unterstützten Volkskonzerte, deren Leitung Fritz Stein ebenfalls übernommen hat. Auch die Pauliner traten unter seiner Führung seit Jahren zum ersten Male wieder mit einem Konzert vor die Öffentlichkeit. — Im Vordergrunde des musikalischen Lebens standen wie immer die akademischen Konzerte, diesmal sieben an der Zahl. Das erste war dem Andenken Griegs gewidmet. Das zweite brachte als Hauptnummer Liszts Dante Symphonie, die einen so lebhaften Streit über Liszts Bedeutung als Komponisten in den Zeitungen wachrief, daß man sich um ein Menschenalter in der Geschichte zurückversetzt glaubte. Es ist erstaunlich, wie wenig Eindruck Liszt, der doch oft von dem nahen Weimar herüber kam, hier in Jena hinterlassen hat, um so mehr, als sein Intimus Dr. Gille hier jahrzehntelang das ganze Musikleben beherrschte. Das dritte Konzert führte Max Reger wieder her, dessen Hiller-Variationen unter seiner eigenen Leitung einen überraschend starken Erfolg hatten, wie denn überhaupt dieser Abend, an dem Reger noch das fünfte brandenburgische Konzert von Bach mitspielte und eine Reihe seiner Lieder begleitete, den künstlerischen Höhepunkt des ganzen Winters bildete. Die Meininger boten im vierten Konzert unter Berger eine glänzende Wiedergabe von Schuberts C-dur Symphonie und zeigten mit der Serenade op. 7 von Strauß, daß sie auch nach Mühlfelds Tode das Bläserensemble weiterpflegen. Frau Soldat-Roeger vermochte beim fünften Abend mit dem Joachim zu Ehren gespielten Brahms-Konzert nicht den erwarteten Eindruck zu erzielen. Bei der Wagner-Gedächtnisfeier im Februar glückte Beethovens „Eroica" nicht. Der Direktion fehlte die nötige Ruhe, und die Weimarer Kapelle schien zudem keinen günstigen Abend zu haben. Ludwig Heß sang eine Reihe Wagnerscher Stücke und zum Schluß gab's den Kaisermarsch. Die schon erwähnte Aufführung von Mozarts Requiem bildete den Schluß der Saison. — Alle sonstige Musik hob sich nicht aus dem gewohnten Rahmen heraus. — Zum Schluß mag noch erwähnt werden, daß bei der Einweihungsfeier des neuen Universitätsgebäudes außer dem Regerschen Psalm eine Aufführung von Beethovens „Neunter" geplant ist, die man in Jena über 40 Jahre lang nicht gehört hat.
M. Meier-Wöhrden

KOBLENZ: Unsere verflossene Konzertsaison brachte der Genüsse genug. Zuerst beendete F. Ritter den Zyklus von fünf Orgelkonzerten in der Festhalle, die er im Juli begonnen, dann führte Kes im ersten Abonnementskonzert des Musikinstitutes Werke von Schumann, Brahms, Tschaikowsky (Pathetische Sinfonie) auf. Gabrilowitsch mit seinem Klavierspiel elektrisierte. Im zweiten Konzert brachte Kes eine gelungene Wiedergabe des „Judas Makkabäus" mit dem Solistenquartett Bellwidt, Maretzki, Jungblut und Süße. Vier Wochen später erschien die talentvolle Violinvirtuosin Steffi Geyer mit dem Tschaikowskykonzert, während Kes mit Strauß' „Tod und Verklärung" und Pfitzners „Christelflein-"Ouvertüre die Zuhörer erfreute. Dazwischen gaben Friedberg und Sagebiel einen bzw. zwei Sonatenabende in Gemeinschaft mit unserer einheimischen Konzertsängerin Kettling. Der evangelische Kirchenchor präsentierte sich mit a cappella-Gesängen; Organist Ritter unterstützte ihn. Frau von Wolzogen bot einen Rezitationsabend. Im Januar gab Wüllner einen unvergeßlichen Liederabend, darauf brachte Kes Bruchs „Odysseus" mit den Solisten Philippi und Kämpfert zu Gehör. Das vierte Abonnementskonzert stand unter dem Namen „Liszt", namentlich die „Faust-Symphonie", von unserem Orchester temperamentvoll unter Kes vorgetragen, und Godowsky mit dem Es-dur Konzert waren die Zierden des Programms. Am Schluß der Saison kamen der erste Akt aus „Lohengrin" und Fragmente aus den „Meistersingern" zu Gehör. Darauf trat eine kurze Pause ein, die am Karfreitag durch ein geistliches Konzert von Frl. Kettling und Herrn Ritter unterbrochen wurde. Mit einem dreitägigen Musikfest unter Kes' Leitung zum hundertjährigen Jubiläum des Musikinstitutes schloß die Saison ab. Eingeleitet wurde der erste Tag mit Bachs „Wachet auf", Beethovens Eroica und „Missa solemnis"; das Solistenquartett setzte sich zusammen aus Stronck-Kappel, Philippi, Jadlowker und Zalsman. Orchester und Chor waren erheblich verstärkt. Der zweite Tag begann mit Strauß' „Domestica", dann folgten

Lieder von Weingartner mit Orchester, Merteeu spielte des Brehmssche Vieliokonzert wunderber, deo Schiuß machten Szeneo aos „Persifal" (Wülloer els Amfertas hervorragend). Am dritten Tag fanden größere Selistenverträge stett; Wülloer wirkte mit dem „Hexenlied" frappierend; deno Cornelius: erster Aufzug aus der Oper „Gunlöd"; zwei Arieo voo Händel, gesongen veo Frl. Philippi; Merteeu glänzte mit dem ungekünsteiten Vertreg des A-dur Keozertes ven Mozart. Deo Schiuß mechte Wagoers Kaisermersch. Generelmosikdirekter Keswurdeo greße Ovatiooeo zuteil, Chor nnd Orchester hieiteo sich wacker. Eques

LINZ: Dss erste Musikvereinskoozert brachte uos our Ersteufführungeo: die Symphenie in F-dur von Hermeoo Goetz, Jeechims Violinkonzert lo ongerischer Weise ond Liszts „Huooenschiecht". Im Vieliokenzert, das zum Aodenken en deo Tod Jeechims gegebeo wurde, spielte des Sele Pelma veo Pasztbory mit edier Begeisterung nnd hehem künstlerischen Schwung. Im zweiten Konzert hörteo wir Grieg's „Kenzert-Ouvertüre", die „Vierte" von Beethoveo und „Die Moldeu" voo Smetana. Ludwig Thuille, der im Verjahre zu Grabe getrageo wurde, wurde geehrt dnrch die Aufführnng seiner „Remantischen Ouvertüre", die am Eingenge des dritten Musikvereinskenzertes steod. Diesem Werke folgte das „Siegfried-Idyil", deo Schiuß bildete die Symphonie „Hereld io Italien" veo Berlioz. Die Selobretsche spielte meisterheft Amadeo von der Hoye. Unser Musikvereio bringt eljährlich eine eußerordeotiiche Aufführung. Heuer wurde zur Feier des 60jährigen Regierungsjnbiläums onseres Keisers Liszts „Die heilige Elisabeth" gewählt. Zu dieseo Kenzerten strömen musikbegeisterte Menschen voo genz Ober-Österreich znsammeo, ja selbst von Wien, Nieder-Österreich, Selzburg, Steiermark, Böhmen kommen Gäste. Die Aufführung wer schen eloe Woche vorher ausverkauft, se daß der Musikvereio sich entschieß, des Werk zu wiederheien. Auch die Wiederholung zeigte eio eusverkauftes Haus. Die enßerordentiicheo Aufführungen vereineo fast sämtliche musikbeflissenen Menscben ven Linz; diesmai wirkten etwe 650 Personeo mit. Die Soli weren webigebergen: „Elisabeth" Frl. Dopier, „Sophie" Frl. Königstorfer, ferner die Herren Pfund uod Braodstötter. Die Kenzerte des Musikvereins leitet Musikdirekter Göilerich. Seioem unermüdiicheo Schaffeo ist es zn denken, daß der Musikvereio siegreich selbst die größteo Werke bewältigt. — Einen eußerordentlicheo Erfeig hette eio Unternehmen, des Linz znm ersten Meie seh, ein „Kindersingfest", des den Nemen „Die vier Jehreszeiteo" trng. Symphenische Werke, gespielt vom Musikvereio, reizende Kioderiieder von etwe 3000 Kiodern gesuogeo, szeoische Darbietungeo (Text von E. Semhaber), lebende Bilder, liebliche Reigeo wechseiteo in booter Meooigfaitigkeit uod bildeten ein duftiges Ganzes. Die Auswahl der Lieder nod deren Orchestrierung lagen in den bewährteo Händen voo Josef Reiter. — An Solisteokonzerten wareo wir beuer überreich gesegnet. Veo der Wieoer Hofoper kamen Leo Slezak nnd Grete Forst und wurden etürmisch bejubeit. Tilly Koeoeo scbenkte ons eineo nogetrübten Genuß. Auch das Konzert Pfitzner-Steegemeno brachte eineo veliwertigeo Erfeig, dagegeo heite sich die Keozertsängerin Andes weniger els eioeo Acbtnngserfolg. — Ver ihrem Scheideo eus Linz gabeo die bocbdremetische Sängerio unserer Bühne Frl. Dopier und der Heideotener Eugen Peteeoi eio Kenzert. — Eineo geoußreicheo Abend verdanken wir dem Küostlerpaare Gisele Göilerich und Paime v. Pesztbery. — Willy Burmester meg jedes Jahr erscheineo, er wird stets mit Frenden aufgenemmen werdeo. — Eio sehr interessentes Pregramm brechte des vorzügiicbe Fitzoer-Quartett. — Ger eigentümlich führte sich das Wiener Tenkünstler-Orchester bei uns ein; der erste Teil des Programmes wer der klassischen Musik gewidmet, für deo zweiten wurde Leber ausgespieit und Ziehrer erschien! — Ver eioer kleinen Gemeinde saog der Beiledensänger Kotbe ond erfreute durch seine innig vergetragenen Weiseo.

Alois Kööigstorfer

LÜBECK: Im Berichtsjehre feierte die Singekademie, eo dereo Spitze seit dem Jabre 1901 Julius Speogel-Hemburg steht, ihr 75jährigea Bestebeo. Was die kunstbegeisterte Gemeinschaft in oicht immer voo äußerer Anerkennung begieiteter Arbeit geieistet het, ist so viei nnd se wertveil, deß ein Ruhmeskranz denkbarer Erinoerung ibr euch hier gebunden werdeo möge. In ibrem Jobiläumskoozert bescherte uns die Singekedemie Händeis „Semseo", mit dem sie am 12. Dezember 1835 die Reihe ibrer greßen Kenzeite begonneo batte. Die Aufführuog veo Bruchs „Achilieus", dereo Güte leider dnrch die weoig glückliche Wahi des Seiisten heeinträchtigt wer, bedeutete eine Huldigung für den 70jährigeo Teosetzer. Das Karfreitegskenzert gehörte Bach, dessen „Johenoespassien" eine vertreffliche Wiedergabe fand. — In deo echt Sympboniekenzerteo des Vereios der Musikfreunde brechte Kapeilmeister Abendreth, eio Dirigent voo ganz herverregender Bedeutung, eis bedeutsamste Nevität Regers Varietieneo ep. 100, die euch dank der Greßzügigkeit der Interpretatioo voilen Erfoig errengen. Pfitzoers Ouvertüre zum Märcbenspiei „Christeifieio" fand nnverdieot eine kühiere Aufnehme, als men der iiebenswürdigen Schöpfung gegönnt bätte. Scherrers ieogeusgesponosoes Symphonisches Adagio für greßes Orchester vermechte das Ioteresse nicht bis zum Schiusse wechzuheiteo. An örtlicben Nevitäten boteo die Kenzerte Bachs D-dur Ouvertüre, Mezerts Theme und Varietiooen für Streichorchester und zwei Hörner, die erst im Kammermusikseale ihreo genzeo Reiz offeobaren dürfteo, und Liszts „Mezeppe". Veo den Solisten erfüiite Eugène Yseye (Beethoveokonzert) nicht geoz die hochgespaooteo Erwartungeo; völiig eottäuschte Felix Senius. Ausgezeichoetes boten Felix voo Kreus, Anoe Hirzei-Langenhan (Tschaikowsky b-moll Koozert), Else Schünemeon, Suseooe Dessoir, Édouerd Risler und Adolf Rebner uod Johanoes Hegar mit Brebms' Doppeikoozert, das hier bisher uobekaont war. — Io einem veiketümiicben Symphoniekoozert feierte der junge russische Geiger Aljoscha Scbkolnick mit dem voiiendeteo Vortrag des Tscheikowsky-

schen Konzertes einen in jeder Beziehung berechtigten Triumph. — Ein Konzert zum Besten des Richard Wagner-Stipendienfonds ergab dank der außerordentlich starken Beteiligung des Publikums und dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Vorstandes des Vereins der Musikfreunde, der das Orchester unentgeltlich zur Verfügung stellte, einen Reinertrag von rund 800 M. — Clara Herrmann versammelte auch in diesem Jahre wieder eine stattliche Gemeinde von Freunden der Kammermusik in ihren Konzerten, in deren erstem das Brüsseler Quartett mitwirkte. Elsa Ruegger, die in einer Cellosonate von Locatelli ihre hervorragende künstlerische Qualität nachwies, dürfte bald wiederkommen. — Die Lübecker Kammermusikvereinigung der Herren Hofmeier, Schwabe und Corbach konnte das zweite Jahr ihres Bestehens unter weitaus stärkerer Anteilnahme des Publikums als im vorigen Jahre abschließen. Ihr Bestes bot sie im letzten Konzert mit Tschaikowsky's, dem Andenken an Rubinstein gewidmeten a-moll Trio und Sinding's interessantem, wenn auch nicht durchweg originellem D-dur Trio. — Die unter Leitung von Herrn Lichtwark, Organisten an St. Marien, stehende Vereinigung für kirchlichen Chorgesang brachte Bachs doppelchörige Motette „Singet dem Herrn" nahezu vollendet zu Gehör. Starken Erfolg errang die Vereinigung, die mit höchstem Maße gemessen zu werden beanspruchen darf, mit Georg Schumanns edel empfundenem „Herr, wie lange willst du meiner so ganz vergessen?" und Wilhelm Bergers sechsstimmigem geistlichen Gesange „Die Träne fließt zum Staube". — Der jetzt unter Leitung von Rudolf Hellmrich-Hamburg stehende Lehrer-Gesangverein hatte als Solisten den stürmisch gefeierten Lautensänger Robert Kothe, Frau Müller-Reichel und sein Ehrenmitglied Willy Burmester verpflichtet. — Der Berliner Lehrer-Gesangverein läutete die Saison mit einem ausverkauften Konzert ein. Ihm und seinem Dirigenten Felix Schmidt wurden alle die Ehren bereitet, die eine begeisterte Zuhörerschaft zu vergeben hat. Warmer Aufnahme erfreute sich auch die Solistin Paula Stebel. — Unter den Solistenkonzerten waren manche Nieten. Gewinnbringend für die Hörer waren die Abende von Helene Staegemann, Arno Hilf, Ernst v. Possart mit Hermann Gura Goetheabend) und Aljoscha Schkolnick.

J. Hennings

LÜTTICH: Zahlreiche interessante Konzerte hat uns der Schluß der diesjährigen Saison noch gebracht. Jules Debefve dirigierte in seinen beiden letzten Konzerten in ausgezeichneter Weise die h-moll Symphonie von Borodin, die Pathetische von Tschaikowsky und d'Indy's g-moll Symphonie, ferner die Ouvertüre „Carnaval romain" von Berlioz, eine symphonische Suite von Marsick und ein Scherzo von Mawet. Einen ganz hervorragenden Pianisten lernten wir in Emil Sauer kennen, der Beethovens Es-dur Konzert sowie einige Solostücke von Liszt und Chopin bewunderungswürdig spielte. Die junge, zukunftsreiche Geigerin Edith von Voigtländer erntete mit dem Vortrag des dritten Konzerts von Saint-Saëns vielen Beifall. — Die Brahy-Konzerte brachten als Solisten den bemerkenswerten Pianisten Alfred Cortot, der sich in Beethovens Konzert No. 3 auszeichnete, und den bekannten Tenor Plamondon aus Paris. Von orchestralen Darbietungen seien genannt: Beethovens „Siebente", die „Faust"-Ouvertüre von Wagner, ferner Ouvertüren von Schumann („Manfred"), Mendelssohn („Ruy Blas"), Bruneau („Ouragan"). Dann gab es noch Liszts „Préludes", die Phantasie über zwei Volkslieder aus Anjou von Lekeu und Bruchstücke aus „Parsifal". — Im zweiten Konservatoriumskonzert kam zum erstenmal die Symphonie für Orgel und Orchester No. 3 von Widor unter Leitung des Komponisten zu Gehör. An der Orgel saß G. Waitz, der außerdem die Toccata aus Widors Fünfter Symphonie vortrug. Liszts „Dante"-Symphonie bildete den Schluß dieses interessanten Konzerts, in dem Wilhelm Backhaus (Beethovens G-dur und Solostücke) starken Beifall fand. Das dritte Konzert brachte, zum erstenmal für Lüttich, eine ungekürzte Aufführung der „Johannis-Passion" von Bach. Das Wunderwerk erfuhr eine vortreffliche Wiedergabe und hinterließ einen tiefgehenden Eindruck. Die Solisten waren die Herren Jungblut, der nicht ganz genügte, Seguin und Malherbe und die Damen Leydhecker und Fassin. Die letzte Veranstaltung des Konservatoriums brachte Schumanns „Vierte", Teile der „Rosamunden"-Musik von Schubert, die „Freischütz"-Ouvertüre und das Konzertstück von Weber. — J. Delsemme bot mit seinem gemischten Chor eine sehr schöne Aufführung der „Schöpfung". Als Solisten wirkten verdienstlich mit Frau Rossi und die Herren Girod und Hermant. — Eigene Konzerte veranstalteten Mischa Elman und die Pianisten Vautyre und Frl. Maison. — In der Kammermusik sind zu erwähnen: das Wiener Rosé-Quartett, das Pariser Streichquartett, die hiesigen Vereinigungen, mit Werken von Haydn, Beethoven, Mozart, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Debussy, Delune u. a. — in den Jaspar-Konzerten (Geschichtliche Entwicklung der Sonate und des Konzerts) kamen interessante Werke von Ariosti, Porpora, Scharwenka, Smulders zum Vortrag. — Ferner fanden verschiedene, einzelnen Tonsetzern gewidmete Veranstaltungen statt: die Recitals Rüfer, Jaspar, Raway; ein Abend war alten Lütticher Meistern gewidmet (Hamal, Gresnick, Grétry u. a.). — Im Juli findet zu Ehren von Grétry ein Musikfest statt, für das Charles Radoux eine Kantate geschrieben hat.

Paul Magnette

NÜRNBERG: Das dritte bayerische Musikfest (7., 8. und 9. Juni 1908). Die Tatsache, daß das dritte bayerische Musikfest in Nürnberg, äußerlich betrachtet, mit einem vollen Erfolg geendet hat, besiegt alle Theorieen, ob überhaupt Nürnberg die Stätte ist, in der solche musikalischen Kräfte wirken, daß die Abhaltung eines Musikfestes nicht nur die mühselig geborene Frucht eines zwar energischen, aber doch nur treibhausartigen Willens ist. Immerhin muß festgestellt werden, daß das Hauptwerk des Ganzen, Beethovens „Missa solemnis", von dem Münchener Lehrer- und Lehrerinnenchor aufgeführt wurde, daß der künstlerische Leiter der Hauptkonzerte ebenfalls ein

Münchner und noch dazu Felix Mottl war. Die Maschinenhalle der letzten Ausstellung war der Raum des Musikfestes, der durch geschickte Einbauten zwar akustisch, aber nicht musikfestwürdig geworden war. Die ungeheure Öde des Raumes, die den Gedanken an eine intime Geschlossenheit gar nicht aufkommen ließ, mag auch schuld gewesen sein, daß ein Teil des Publikums sich während der Missa so gehen ließ (Biertrinken aus klappernden Krügen, Schinkenbrot kauen), daß nicht nur feinfühlige Naturen Ärgernis nehmen mußten. Die Leistung des Münchner Chors in der „Missa“ war schlechthin vortrefflich, Mottls Leitung, die bei aller Großzügigkeit keine der Feinheiten des Wunderwerkes übersah, traf bei den Sängern auf die empfindlichste Reaktion. Auch das 120 Mann starke Orchester, das aus Nürnberger und Darmstädter Musikern zusammengestellt war, wurde durch die Genialität Mottls zu Leistungen angetrieben, die vollste Anerkennung erzwangen. Das Soloquartett bestand aus den Damen Bosetti und Preuse-Matzenauer und den Herren Dr. Walter und Bender, sämtlich vom Münchner Hoftheater und sämtlich Träger einer bewundernswerten Kunst nach der musikalischen und intellektuellen Seite hin. An der Orgel (einem schönen, aber für den Raum zu kleinen Werke der hiesigen erstklassigen Orgelbauanstalt Strebel) saß Professor Maier und das Violinsolo spielte — mir noch nicht innig genug — Konzertmeister Ahner, beide wieder aus München. Auf die „Missa solemnis“ Bachs Kantate „Ein' feste Burg“ folgen zu lassen, war ein Mißgriff. Etwa 1000 Sänger aus Nürnberger Vereinen wirkten mit und bewiesen, daß die Kantatenchöre Bachs durch solche Massenbesetzung nicht gewinnen, sondern alle Feinheiten des Satzes restlos zugrunde gehen. Übrigens hatte es den Anschein, als ob Mottls Stab bei diesem Werk alle Triebkraft verloren hätte; mechanisch regelmäßig wippte der 4/4 Takt auf und nieder, und in einem nüancenlosen Forte wurde der so grandios aufgebaute Einleitungschor heruntergesungen. Die dünnen Soli (als Tenor wirkte jetzt Herr Ankenbrank) gingen in dem weiten Raum spurlos vorüber. — Die Kammermusikmatinée war schon durch die Wahl unseres einzig schönen Rathaussaales in eine höhere Sphäre gerückt. Und die Leistungen des Münchner Quartetts (Kilian, Knauer, Vollnhals, Kiefer, als zweiter Bratschist Meister), das Bruckners Streichquintett und Beethovens Es-dur Quartett op. 127 vortrug, waren derart, daß sie jenseits aller Kritik standen und bei denen der Hörer nur noch in der Weihe des Kunstwerkes aufging. An dem dritten Werk, Brahms' Klavierquartett in A op. 26 beteiligte sich Hofpianist Mannschedel von hier, der sich in das Münchner Ensemble gut einfügte, trotzdem sein Spiel unter einer nervösen Unreinheit litt. — Von dem dritten Konzert wäre besser zu schweigen. Es hätte ein Volkskonzert sein sollen; die Leitung hat aber nicht nach dem Satz gehandelt, daß für das Volk gerade das Beste gut genug sei, sondern allen programm-ästhetischen Bestrebungen der letzten Jahre zum Trotz einen Gallimathias zusammengebraut, in dem Weber, Hutter, Liszt, Jüngst, Brahms, Wagner, ja sogar Draeseke zwischen seinen Leibfeinden Reger und Strauß herumwimmelten. Dazu ein Aufmarsch von vier Dirigenten: das Ganze ein betrübliches Abbild unserer Musikverhältnisse, denen jede einigende Achse und Spitze fehlt, bei denen Béranger's Mahnwort „éteignez les lampes et allumez le feu“ noch kein altruistisches Verständnis findet. — Das vierte Konzert, wieder unter Mottls Leitung, brachte endlich einen neuen Gipfelpunkt. Anton Bruckners fünfte Symphonie in B-dur. Zieht man in Betracht, daß Mottl einer erst ad hoc zusammengesetzten Orchestermasse gegenüberstand, daß die Zeit für einige aufpolierende Proben recht karg zugemessen war, so ist sowohl die Dirigentenleistung als die technische Arbeit der Musiker als glänzend zu bezeichnen. Dank der Klarheit, der überzeugend sprechenden deklamatorischen Gebärde fand die Symphonie eine begeisterte Aufnahme. Über einzelne Tempi konnte man andere Meinungen haben, und Ferdinand Löwe, wohl der erste und tiefste Kenner der Brucknerschen Tonsprache, hätte manches breiter, eindringlicher gefaßt. Einige Retouchen in den Übergängen können nur ganz enragierte Brucknerianer kränken. Am Ende des Konzerts und des Festes türmte sich die Schlußszene aus den „Meistersingern“ auf. (Daß zwischen diese beiden Kolosse zwei dünnfädige Sologesänge eingequetscht waren, gehört zu den Ungereimtheiten des Musikfestes, denen gegenüber man einen Mottl fragen möchte: weißt du, wie das ward?) Tänzler (Karlsruhe) sang den Stolzing, Kronen (Nürnberg) den Sachs und etwa 1500 Sänger donnerten das „Heil unserem Sachs“. Hier wo ein ganzes Volk aus der entflammten Begeisterung des Augenblicks einem geliebten Volksmann eine Huldigung bringt, war das Massenaufgebot am Platz, und der übergewaltigen Wirkung des Chorals „Wach auf“ hat sich niemand entziehen können. Sachs und Walter, beides prächtige Sänger, durchmaßen mit ihren glänzenden Stimmitteln den Riesenraum der Festhalle mit spielender Leichtigkeit. Der frenetische Beifall galt besonders Felix Mottl, dessen geniale Kunst, dessen Elastizität und Frische nach des Münchner Tonkünstlerfestes Last einfach staunenswert war. Wäre die Verwaltung des Festes eine bessere gewesen, hätte die große Nürnberger Presse nicht so auffallend zurückgehalten (selbst unser Hauptblatt, der Fränkische Kurier, hat einen Begrüßungsaufsatz nicht für nötig gefunden) und hätte sie Fremde und Heimische über den Organismus des Ganzen mehr aufgeklärt, so wäre der unermüdliche und selbstlose Leiter fast aller Chorproben, Hans Dorner, nicht so stiefmütterlich behandelt worden. Vielleicht geben die Fehler dieses Festes zu denken, dann wird das nächste Musikfest ein städtisches Orchester und einen Stadtmusikdirektor finden, der unabhängig von Gunst und Ungunst lediglich künstlerischen Zielen zu leben und zu streben hat.

Dr. Flatau

OBERSCHLESIEN: In Beuthen hörten wir eine wohlgelungene Aufführung des „Feuerkreuz“ von Max Bruch. Der dortige Dirigent, Gerhard Fischer, ist mit rastlosem Eifer bemüht, dem ziemlich kleinen Musikverein eine künstlerische Basis zu geben.

Leider scheint das Kunstinteresse in Beuthen sich zum größten Teil nur auf das Theater zu konzentrieren; jedenfalls ist es bedauerlich, daß in einer Stadt von 60000 Einwohnern nur ein geringer Bruchteil der gebildeten Kreise die Bestrebungen des Musikvereins unterstützt. Was dort fehlt, ist die Begeisterungsfreudigkeit, durch die in dem benachbarten Königshütte eine geradezu ideale Pflegestätte des Volksliedes geschaffen wurde. Der seit kurzer Zeit dort bestehende Lehrergesangverein hat es sich zur Aufgabe gemacht, durch die Veranstaltung von Volkslieder-Abenden musikalische Anregung in die breitesten Massen der in Königshütte überwiegenden Arbeiterbevölkerung hineinzutragen, und es ist ihm dies in überraschender Weise gelungen. Auch hier ist Gerhard Fischer der spiritus rector. In der Zusammenstellung wie in der Gestaltung der Volksweisen beweist er künstlerisches Feingefühl, nichts wirkt trivial, darum werden auch in Oberschlesien diese Volkslieder-Abende musikalisch absolut ernst genommen, und es ist interessant, zu beobachten, aus welch verschiedenartigen Kreisen sich die Zuhörerschar zusammen setzt. — Doch nun hinüber von dem traulichen Hause der Volkskunst in den Palast der klassischen Musik. Das Fundament dieses Palastes hat hier in Oberschlesien Meister gelegt, dessen Name mit der Stadt Kattowitz unauslöschlich verbunden sein wird. Nun er müde ins Grab sank, trat ein Junger an seine Stelle, das Werk fortzusetzen. In reichem Maße mit musikalischem Wissen ausgestattet, begann Herr v. Lübke seine Tätigkeit. Der Chor gewann wieder seine Festigkeit, so daß mit der „Johannispassion" ein prächtiger Abschluß der gesamten Saison geschaffen wurde. Eine vergleichende Kritik zwischen Meister und Lübke ist vorläufig selbstverständlich ausgeschlossen, scheinen sie doch auch grundverschiedene Individualitäten zu sein. Jedenfalls ist die sichere Gewähr für eine Fortsetzung trefflichen musikalischen Wirkens vorhanden. Eine Reihe verschiedenartiger Konzerte ist aus Kattowitz zu verzeichnen. Neben wohlgelungenen a cappella-Chören hörten wir Künstler wie Gabrilowitsch, Therese Schnabel-Behr und die Böhmen. Den bedeutsamen Schluß machte, wie bereits erwähnt, die „Johannispassion", die in ihrer künstlerischen Wiedergabe besonders von dem Chore lobenswert durchgeführt wurde. Die Leistungen der Solisten boten keinen ungetrübten Genuß. Die Aufführung bedeutete für Oberschlesien insofern ein Ereignis, als mit der „Johannispassion" hier zum ersten Male ein großes Bachsches Werk aufgeführt wurde. Jedenfalls scheint Kattowitz nach wie vor die oberschlesische Musikstadt par excellence bleiben zu wollen. Magnus Dawison

OSNABRÜCK: An erster Stelle sorgt der Musikverein unter der trefflichen Leitung Robert Wiemanns für ein gediegenes Musizieren. Gleich das erste Konzert der verflossenen Saison bewies das. Henri Marteau spielte Sinding's Konzert A-dur, Beethovens Romanze in F und Schuberts Konzertstück für Violine und Orchester. Das Orchester gab Brahms' c-moll Symphonie, Strauß' Serenade für Blasinstrumente und die Oberon-Ouvertüre. Das folgende zweite Konzert brachte Franz Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" mit den Solisten Johanna Dietz, Frl. Waltereck und Herrn Süße. Im dritten Konzert sprudelte zunächst Haydns Melodienquell in seiner D-dur Symphonie, dann erfreute Herr und Frau Wiemanns Klavierspiel (Es-dur Konzert für zwei Klaviere mit Orchester von Mozart). Georg Schumann überzeugte durch zwei größere Kompositionen und einige Lieder von einem Können, das zu schneller Kritik nicht berechtigt. Frl. Oppermann sang diese Lieder und einige andere von Schubert mit nach und nach sich wärmender Empfindung. Smetana's Ouvertüre zur „Verkauften Braut" leitete, weniger im einzelnen als im ganzen gut gespielt, das vierte Konzert ein. Der Dirigent — Robert Wiemann — trat in der Folge dann mit einer eigenen Orchesterdichtung „Im Thüringer Walde" vor das Publikum. Robert Schumanns B-dur Symphonie litt etwas unter einem all zu schnellen Tempo. Herr und Frau Hell erweckten durch Lieder und Duette aufrichtigen Beifall. Das fünfte und letzte Konzert war Sebastian Bach geweiht. Im Vortrag der „Johannispassion" wetteiferten Chor und Orchester mit namhaften Solisten: Frl. Walde, Frau Stüve, Herren Jungblut und Weißenborn. — Außer diesen fünf Orchesterkonzerten veranstaltete der gleiche Verein auch in dieser Saison zwei Kammermusik-Abende, für die er zunächst das Brüsseler und dann das Marteau'sche Streichquartett gewonnen hatte. Glazounow's Quartett a-moll wurde bei den Brüsselern mit seinem ansprechenden Meles und der Bravour des Scherzos beifällig aufgenommen. Es folgten Beethovens Klaviertrio op. 70 No. 1 D-dur — mit Wiemann am Klavier — und Schuberts wunderherrliches d-moll Quartett. Das Programm Marteau's und seiner Quartettgenossen Schmidt-Reinecke, Pörskan und Cabnbley enthielt außer den Streichquartetten Mozarts in C-dur und Beethovens op. 18 No. 4 c-moll auch zwei Kompositionen Marteau's. Abgesehen von der „Chaconne" für Bratsche und Klavier, die der Komponist wohl selber nur als Etüde wertet, fand ich seine übrigen Gaben (vier Sätze eines Trios für Violine, Bratsche und Cello, darunter als besonders hervorzuheben: Intermezzo and Tema con Variazioni) musikalisch sehr wertvoll. — Der Lehrergesangverein, der sich wie der Musikverein von Wiemann dirigieren läßt, veranstaltete zwei Konzerte. Im ersten gab's an Männerchören Franz Schoberts „Nachtgesang im Walde" mit Hörnerbegleitung, zwei Chöre von Thuille, Max Meier-Olbersleben's „Johannisnacht am Rhein" und zum Schluß drei Volkslieder, die A. v. Othegraven recht kingvoll zu setzen wußte. Im allgemeinen wurden diese Chöre ja gut gesungen, doch gebricht's der Deklamation noch an Deutlichkeit und dem, was jenseits des Leichten liegt, an urgelmäßig klanglicher Breite und Ruhe. Mientje Lammen sang zur Abwechslung dann Lieder von Brahms, Wolf und Wiemann. — Auch Solistenkonzerte gab es manche, obwohl such hier ein solches Konzert der Erträge wegen nicht allzu verlockend ist: Briesemeister, Burmester, Harbaum, Lutter, der blinde Pianist Albert Meon.

Willy Brix

PFORZHEIM: Unter den sechs Konzerten des Musikvereins waren drei Orchesterabende vorgesehen. Einen raubte uns die Kaimkrise. Die beiden anderen brachten neben anzuerkennenden symphonischen Gaben (Tschaikowsky, Schumann) der Karlsruher Hofkapelle (A. Lorentz) das Violinkonzert (Felix Berber) und das Klavierkonzert (Theodor Röhmeyer) von Brahms in würdigster Wiedergabe. Das „Ševčik-Quartett“ enttäuschte. Am Klavier erspielte sich Walter Fischer aus Wiesbaden und an Stelle des unvergessenen Reisenauer Artur Schnabel einen Erfolg. Der Cellist Georg Wille gefiel wieder. Felix von Kraus mit Gemahlin, Ludwig Heß, Henny Arlo, Mientje van Lammen repäsentierten recht glücklich den gesanglichen Teil der Programme. — Theodor Röhmeyer war ein ebenso famoser Begleiter wie Kammermusikpartner. Seine Volkskonzerte und Matineen (Süddeutsches Streichquartett) sind populär geworden. — Auch Albert Fauth gab zwei ergiebige Abende mit einigen eigenen, gut aufgenommenen Neuschöpfungen auf dem Gebiet der Kammermusik und des Liedes. Im Männergesangverein brachte er eine exzellente Aufführung der Messa da Requiem von Sgambati heraus (Karlsruher Hofkapelle); für dieses Spätjahr sind César Franck's „Seligkeiten“ in Aussicht genommen. — Der evangelische Kirchenchor (A. Epp) hatte mit der „Schöpfung“ einen guten Tag. — Aus der Fülle des sonst Gebotenen hoben sich die Konzerte Sarasate mit Berthe Marx, Raoul Koczalsky und Zajic mit Mayer-Mahr hervor. Ernst Götze

POSEN: Die Orchestervereinigung brachte Mendelssohns vierte Symphonie (Dirigent Heckenberger), Tschaïkowsky's sechste (Saß), Beethovens fünfte und sechste (Paul Geisler); der Hennigsche Verein Liszts „heilige Elisabeth“; der Breslauer Orchesterverein (Dr. Dohrn) die Eroica und Strauß' „Eulenspiegel“. Außer Briesemeister (Wagnerabend) und Dr. Brause (Balladen) die alten Gestalten. Chopin hin und her, von diesem und jenem mehr oder minder exaltiert gebracht. Deutsche Pianisten hörten wir schon lange nicht mehr. A. Huch

REICHENBERG: Ziemlich gleichmäßige Bewegung im Konzertleben. Recht mäßiges Interesse für Kammermusik. Durch den Verein der Musikfreunde eingeführte Solisten finden zahlreiche, dankbare Zuhörer, Solisten, die eigene Konzerte veranstalten wollen, sind meistens gezwungen, mangels genügender Beteiligung im Vorverkaufe abzusagen. Rivalisieren dreier Männergesangsvereine, von denen jeder um Ostern herum ein großes Chorwerk mit Orchester (Bachs „Himmelfahrtskantate“, Berlioz' „Fausts Verdammung“) aufführt. Vier große Musikvereins-Konzerte mit Elena Gerhardt (Gesang) und Erich Wolff (Klavier); diese boten sechzehn tadellos gesungene und begleitete Lieder von Schubert, Brahms, Wolf und Strauß. — Wahre Kunst gab Conrad Ansorge mit Liszts h-moll Sonate und den „Eroika“-Variationen. — Recht interessant und künstlerisch einwandfrei waren die Darbietungen der Société de Concerts d'Instruments anciens. — Elsa Ruegger spielte ein Konzert von de Swert und eine Suite von Bach. — José Eibenschütz (früher Görlitz, jetzt Hamburg) brachte in drei Orchesterkonzerten Symphonieen von Beethoven, Bruckner, Liszt. Reichenberg ist aber trotz aller Anstrengungen und trotz Autosuggestion nicht imstande, in bezug auf tadellose Symphonie-Aufführungen und sonstige musikalische Regsamkeit die hohe Stufe, auf die es Teplitz und Karlsbad gebracht haben, zu erreichen. Diesen beiden nur einigermaßen nachzukommen, wird nur gelingen, wenn wir es erst zu einem erstklassigen Stadt- und Symphonie-Orchester gebracht haben werden.

Dr. Robert Schier

SAN FRANCISCO: Die zweite Serie der dieswinterlichen Konzerte wurde von Joseph Hofmann eröffnet. Mir kommt es manchmal vor als würde dieser ganz vortreffliche Künstler noch gar nicht in dem Umfange gewürdigt, wie er es verdient. Vielleicht ist es auch nötig, daß man einen Künstler nur beurteilen kann, wenn man ihn nach einer längeren Periode von Jahren wieder hört, wie wir die Gelegenheit dazu in San Francisco haben. Joseph Hofmann ist zweifellos künstlerisch in den letzten Jahren ganz außerordentlich gewachsen. Erwähnenswert war in seinen diesjährigen Programmen eine große Anzahl russischer Novitäten. — Nach ihm kam Teresa Carreño, die gegen Hofmann einen schweren Stand hatte. Sie ist aber immer noch bewundernswert in ihrem Temperament und ihrer Technik. Die Künstlerin spielte meist bekannte Stücke. (In San Francisco lohnt es sich nicht recht, zu viel neue Werke zu bringen.) — Danach Paderewski, der unvermeidliche, weit überschätzte. Sein Künstlertum ist noch mehr heruntergegangen. Er spielt jetzt sinn- und gedankenlos, zerreißt ganze Phrasen und legt nur Wert auf äußerliche Toneffekte, gar nicht von seinen Mätzchen zu sprechen. Sein Programm enthielt u. a. eigene „Variationen und Fuge, op. 23“, die mir jedoch inhaltlich nicht ganz klar geworden sind. Hoffentlich hat sie sonst jemand verstanden. — Der vierte Pianist, den wir diesen Winter hörten, war Harold Bauer. Er ist ohne Zweifel ein sehr großer Künstler, daher durchaus nicht in dem Umfange in Amerika geschätzt wie Paderewski. Demgemäß waren seine Konzerte auch nur schlecht besucht, trotzdem seine Programme alle Musikfreunde in seine Konzerte hätten ziehen müssen. Bauer faßt seine Mission als Künstler ungemein ernst auf, wenn auch ein gelegentliches mehr persönliches Draufgehen nicht schaden würde. — Fritz Kreisler ist für mich der bedeutendste Geiger der Gegenwart. Er wird viel mit Joachim verglichen, aber meines Erachtens hat er eine viel größere Ähnlichkeit mit August Wilhelmj. Sein Ton ist breit und groß, sein Vortrag abgeklärt und edel, seine Technik fehlerlos und dabei doch witzig. Verbunden mit der ungewöhnlich großen Manigfaltigkeit seines Programms, das von den ältesten Meistern bis in die neuste Gegenwart reicht, und seinem bescheidenen, männlich ernsten Auftreten verkörpert er das Ideal eines vollendeten Künstlers. — Wir haben mit Freuden die Gründung eines neuen Streichquartetts (The Lyric String Quartet) begrüßt, das eine Serie von Sonntagnachmittagskonzerten gab.

Dr. A. Wilhelmj

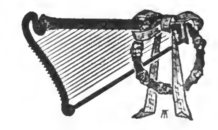


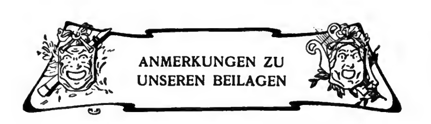
TSINGTAU (Kiautschou): Seit meinem letzten bis Mitte Oktober reichenden Bericht hat das musikalische Leben unserer Kolonie einen erfreulichen Aufschwung genommen infolge des zielbewußten und harmonischen Zusammenwirkens der Musikabteilung des Vereins für Kunst und Wissenschaft mit der tüchtigen Kapelle des III. Seebataillons (Dirigent: Kapellmeister O. K. Wille) und dem im Oktober gegründeten unter Leitung des Unterzeichneten stehenden gemischten Chore. Im 6. und 7. Vereinskonzert gelangten an Chorwerken zur Aufführung: „Erlkönigs Tochter", Ballade nach dänischen Volkssagen für Soli, Chor und Orchester von N. W. Gade (Solisten: Erlkönigs Tochter: Hedwig Schüler; die Mutter: Anna Bökomane; Olef: L. Philipp); Schumanns „Zigeunerleben" (in der Instrumentierung von C. Reinecke); drei Chöre von Brahms: „Der Gärtner" und „Gesang auf Fiegal" für Frauenchor mit Begleitung von Harfe und zwei Hörnern; „Der Abend" (Gedicht von Schiller, ursprünglich für vier Solostimmen und Klavier komponiert, von dem Unterzeichneten für Chor und Orchester bearbeitet); Einleitung zum dritten Akt und Brautlied aus „Lohengrin"; geistliche Chöre von Pitoni (1657–1743) und Mozart. Als Solisten wirkten mit: die Herren M. Peters (Beethovens Violinromanze in F) und A. W. Meinke (Gesang Siegmunds „Ein Schwert verhieß mir der Vater" aus „Die Walküre"). Von den reinen Instrumentalnummern seien Smetana's farbenreiche symphonische Dichtung „Aus Böhmens Hain und Flur", Gades „Nachklänge aus Ossian" und, als Ehrung für Joseph Joachim, dessen „Hamlet"-Ouvertüre erwähnt, die unter O. K. Willes temperamentvoller Leitung eine fein ausgearbeitete Wiedergabe erfuhren.—Am 9. und 11. April gelangte im Vereine für Kunst und Wissenschaft Offenbachs „Verlobung bei der Laterne" zur Aufführung; in die Vorbereitung und die Leitung hatten sich O. K. Wille und der Unterzeichnete geteilt. Dank der vorzüglichen Leistungen des Orchesters und der durchweg guten Durchführung der Solopartieen (Magdalene Rohde als Liese, Martha Neumeister und Hedwig Wille als Annemarie bzw. Katherine, J. Hammer als Peter) erfuhr das graziöse Werk eine recht gute Wiedergabe, zur größten Überraschung verschiedener Tsingtauer, die dem Wagnis der erstmaligen Aufführung einer Operette mit großer Skepsis entgegengesehen hatten. — Die vier letzten Symphoniekonzerte der Bataillonskapelle brachten u. a. symphonische Werke von Haydn (Oxford), Schumann (d-moll), Schillings (Symphonischer Prolog zu Sophokles' „König Ödipus"), F. Weingartner („Die Gefilde der Seligen"), Massenet (Scènes pittoresques), Ouvertüren von Berlioz („König Lear") und Beethoven („König Stephan"). Als Solisten erschienen: Herr Meinke (Gralserzählung) und Herr Jobst (Wotans Abschied und Feuerzauber; Lieder mit Orchester von Mahler und Hugo Wolf). Großen Beifall fand der am 5. März mit der auf 53 Musiker verstärkten Kapelle veranstaltete Weber- und Wagner-Abend, an dem außer der vollständigen „Preziosa"-Musik — unter Mitwirkung von Hedwig Wille (Preziosa), W. Gelm (verbindende Deklamation), sowie des gemischten Chors — die Vorspiele zu den „Meistersingern", „Tristan", „Lohengrin" und „Tannhäuser" auf dem Programm standen — fast zu viel des Guten für einen Abend. — Der letzte Winter hat gezeigt, daß unsere kleine, noch nicht einmal (einschließlich der Besatzung) 4000 Europäer zählende Kolonie eine große Zahl musikalischer Talente birgt, deren Heranziehung und Fortbildung die Aufgabe der nächsten Zeit sein wird. Dr. Georg Crusen

ZWICKAU: Eine bedeutsame Veränderung hat sich in der Organisation unseres Musiklebens vollzogen: der Wechsel des Dirigenten im Musikverein. An die Stelle des kunstsinnigen Königlichen Musikdirektors Vollhardt ist der städtische Kapellmeister Schmidt getreten, ein trefflicher Beherrscher seines Orchesters. Als solcher zeigte er sich in den Symphonieen von Brahms c, Beethoven A, Tschaikowsky b, in Strauß' „Eulenspiegel", Grieg's „Sigurd Jörsalfar", „Tannhäuser"-Ouvertüre, Vorspiel zu „Lohengrin" und zum „Tristan" mit Isoldes Liebestod, im Feuerzauber; ein zierliches Rokokostück war die Glucksche Balletsuite in der Mottlschen Bearbeitung; wenig bot die neubelebte Symphonie b von Ulrich trotz formaler Schönheit. Von Solisten bewunderten wir in diesen Konzerten Hertha Dehmlow, die mit großer Stimme Lieder von Brahms, Schubert, Wolf, Strauß und besonders Bruchs „Achilleus"-Arie: „Aus der Tiefe des Grams" machtvoll zu gestalten wußte. Ein lieblicher Kontrast war Susanne Dessoir in Liedern voll zarter, sonniger Stimmung von Mozart bis Pfitzner; meisterlich begleitete sie Artur Schnabel. Dieser verstand durch hochentwickelte Technik und das Vermögen klarer Gestaltung in Webers Sonate As, in Brahmsschen Rhapsodieen rasch die Hörer zu gewinnen. Reiche Anerkennung verdiente Anton Foerster als Künstler mit dem herben Konzert von Brahms; in Stücken von Chopin und in Liszts „Campanella" sprach der Virtuos. An eine Dessoir unter den Pianistinnen erinnerte unsere einheimische Künstlerin Hellriegel in Beethovens Konzert G und Schumanns „Humoreske". Zur Erinnerung an Wagners Todestag sang seiner würdig Sommer Bruchstücke aus „Tannhäuser", „Walküre", den „Meistersingern". Der Ruf, den Berber als Brahmsspieler besitzt, ist vollberechtigt. Viel Beifall fanden mit Volkmanns Trio b die Dresdner Bachmann-Bärtich-Stenz, die auch Schütts „Walzermärchen", einem virtuosen Blendwerk, gerecht wurden. — Von den Vorführungen in den Symphoniekonzerten der Stadtkapelle (Schmidt) seien hervorgehoben die Symphonieen A von Volkmann, No. 8 von Beethoven, g von Mozart, „Faust"-Symphonie von Liszt, „Meistersinger"-Vorspiel, Faustouvertüre, Griegs Peer Gyntsuite I, Glinka's „Kamarinskaja", „Le rouet d'Omphale" und „Phaëton" von Saint-Saëns. Hingewiesen sei auf die von Anna Klotz gut gesungenen melodiösen Lieder von Dr. Hering. — Überaus verdienstvoll im Interesse zeitgenössischen Schaffens war die Aufführung von Pierné's „Kinderkreuzzug" mit Johanna Dietz, von der Rappe, Grosch, Simmank als Solisten durch den verstärkten Marienkirchenchor unter der bewährten Leitung Vollhardts; trotz der großen Schwierigkeiten gelang

das Werk vortrefflich. — Buxtehudes 200. Todestag fand gebührende Beachtung; eine Glanzleistung war Bachs doppelchörige Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit“, ebenso Werners (Freiberg) Vortrag von Corelli's „La folia“ und Bachs Chaconne. Unser Orgelmeister Gerhardt bewährte seine Kunst in Altitalienern, Buxtehude, Bach, Liszt, C. Franck und Reger. — Fein abgetönte älteste und neuste Kirchenmusik bot das Leipziger Röthig-Quartett. — Der a cappella-Verein unter Vollhardts Leitung gab einen Schumannabend, u. a. „Der Rose Pilgerfahrt“; Beethovens „Christus am Ölberge“ (Solisten: Mann, Wilhelmj-Bößneck, Dietel) konnte sich trotz guter Aufführung neben Liszts 13. Psalm nur schwer behaupten. — Kleinere Chöre des Lehrergesangvereins (Vollhardt) umrahmten Gesangsspenden von Frl. Seebe, die auch in der Lyrik die Bühnensängerin verrät. — Zu würdiger Griegfeier — Lieder, Violinsonaten — hatten sich die temperamentvolle Lotte Kreisler, Hilf und Vollhardt vereinigt. — Weniger durch die „Kreutzersonate“, als mit eigenen Kompositionen vermochte Sarasate zu zünden, doch hinterließ einen länger nachhaltenden Eindruck Bertha Marx-Goldschmidt, besonders durch die Ouvertüre zur 29. Bachschen Kantate. — Schließlich seien noch der interessante Volksliederabend der Frau von Wolzogen, sowie der Possartabend („Enoch Arden“ von Strauß, „Graf Walter“ von Sommer) erwähnt.

Dr. W. Berthold





ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

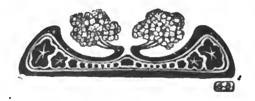
Aus der Zeit, da Arnold Mendelssohn, wie unsere Leser aus Wilibald Nagels Aufsatz in diesem Hefte wissen, vor dem Entschluß stand, von der Rechtswissenschaft zur Musik überzugehen, stammt das Bild des Komponisten, das als erste Kunstbeilage das vorliegende Heft schmückt.

Das zweite beiliegende Bild Arnold Mendelssohns ist nach einer lebensvollen Photographie aus der letzten Zeit hergestellt worden.

Als dritte Beilage zu dem Aufsatz von Wilibald Nagel finden unsere Leser eine Seite aus der Original-Partitur von Arnold Mendelssohns großem Chorwerk „Paris".

Auch den Aufsatz von Ernst Rychnovsky über Leo Blech illustrieren wir durch ein Jugendbild, ein aus der jüngsten Zeit stammendes Porträt und eine Probe der Notenhandschrift des Gefeierten. Dieses Faksimile gibt eine Seite aus der Partitur seiner neuen Oper „Versiegelt" wieder, deren Uraufführung im Herbst dieses Jahres im Berliner Königlichen Opernhause zu erwarten ist.

Unsere Notenbeilage vereinigt je eine bisher unveröffentlichte Komposition der beiden Tonsetzer, denen das vorliegende Heft gewidmet ist: das Lied „Aus den Gruben, hier am Graben" (von Goethe) von Arnold Mendelssohn und eine Probe aus der Oper „Versiegelt" von Leo Blech.



Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 t.

NEUE OPERN

Hugo Röter: „Eulenspiegel" soll in der nächsten Spielzeit am Magdeburger Stadttheater zur Aufführung kommen.

OPERNREPERTOIRE

Paris: Die neue französische Bearbeitung von Mozarts „Zauberflöte", die im Auftrage des Direktors Carré der Pariser Possendichter Alexandre Bisson mit Paul Ferrier schreibt, wird bereits in der kommenden Saison an der Opéra Comique in Szene gehen. Diese neue Version besteht aus vier Akten und vierzehn Bildern und ist von Bisson und Ferrier ganz nach dem Vorbilde der deutschen Ausgabe verfaßt. Sie ist also ganz verschieden von der bisherigen französischen Version der „Flûte enchantée", die die Herren Nuitter und Beaumont im Jahre 1865 für das Pariser Théâtre Lyrique schrieben, bei der sich diese Autoren auf Grund ihrer Phantasie die Fälschung einer bestehenden Rivalität zwischen der Königin der Nacht und Pamina geleistet hatten. Direktor Carré stattet die deutsche Oper in glänzendster Weise neu aus und besetzt sie mit den ersten Künstlern seines Theaters; den Papageno wird Lucien Fugère singen.

KONZERT

Essen (Ruhr): Der Musikverein (Prof. G. H. Witte) kündigt für den Winter folgende sechs Abonnementskonzerte an: I. Reger (Hiller-Variationen), Rachmaninow (Klavierkonzert), Strauß (Till Eulenspiegel), Franck (Symphonische Variationen für Klavier u. Orchester). II. Berlioz (Fausts Verdammung). III. Beethoven (Pastorale), Bruch (Violinkonzert No. 2), Gade (Ouvertüre „Ossian"), Bach (Chaconne). IV. Mendelssohn (Elias). V. Pierné (Kinderkreuzzug). VI. Bach (Fantasie und Fuge für Orgel), Beethoven (Missa solemnis). Ferner veranstaltet der Musikverein zwei Sonderkonzerte (Vorträge der Deutschen Vereinigung für alte Musik und Liederabend von Johannes Messchaert), sowie vier Kammermusiken des Essener Streichquartetts. Außerdem veranstaltet Prof. Witte sechs Symphoniekonzerte zum Besten der Ruhegehaltskasse für die Mitglieder des städtischen Orchesters: I. Beethoven: Fünfte, Ouvertüre „Die Ruinen von Athen", Violinkonzert, Wiener Tänze. II. Brahms: Dritte, Haydn-Variationen, Rhapsodie, Lieder. III. Zeitgenössische Tondichter (Programm noch unbestimmt). IV. Liszt: Dante-Symphonie, Tasso, Klavierkonzert. V. Mendelssohn: Symphonie No. 3, Hebriden-Ouvertüre, Violinkonzert. VI. Schumann: Symphonie No. 4, Ouvertüre über das Rheinweinlied, Klavierkonzert, Solostücke für Klavier.

Bad Lippspringe: Am 17. Juli konzertierte hier mit außerordentlichem Erfolge das Reform-Streichquartett des Prof. Hermann Ritter aus Würzburg.

Moskau: Der Verband der Orchestermusiker in Moskau, der fünf Jahre lang ein kümmerliches Dasein fristete, hat sich jetzt durch das Einwirken jüngerer Kräfte zu einer

soliden Künstler-Vereinigung entwickelt, die den Keim einer glänzenden Zukunft in sich trägt. K. S. Saradschew und P. J. Reschettnikow stehen an der Spitze des Unternehmens, tüchtige Künstler sind seine Mitglieder. Für den Sommer sind vom Verbande Promenadenkonzerte im Pavillon von Ssokolniki (Villenvorort bei Moskau), zwei Symphoniekonzerte jede Woche und ein Sonntagskonzert mit leichterem Programm organisiert worden. Als Gastdirigenten traten auf: S. Wassilenko, N. Kotschedow, Em. Kuper und andere. Erlesene einheimische Kräfte wirken als Solisten mit. Als Konzertmeister fungiert Fr. Znoill, eine gediegene Geigerin. Das Programm weist stets eine geschmackvolle Zusammenstellung auf. Ein Abend wurde dem Andenken Rimsky-Korssakow's gewidmet. Somit blüht die Kunst auch in den heißen Sommermonaten in Moskau, und zur Spielzeit steht ein gutgeschultes Symphonie-Orchester zur Verfügung, was uns bisher gefehlt hat.

Tsingtau: Das letzte Symphonie-Konzert der Saison 1907/8 der Kapelle des III. Seebataillons (O. K. Wille) hatte folgendes Programm: W. St. Bennett (Ouvertüre „Die Najaden"), Beethoven (Achte), Strauß (Vorspiel zu „Guntram"), Weingartner (Serenade für Streichinstrumente), Rimsky-Korssakow (Scheherazade).

Bad Wildungen: Am 23. Juli fand unter Leitung von Georg Richard Kruse ein Otto Nicolai und Albert Lortzing-Abend statt, bei dem durch die Meistersche Kapelle folgende Werke zur Aufführung kamen: Lortzing (Marsch aus der Oper „Die Schatzkammer des Inka"; Jubelouvertüre über den Dessauer Marsch; Warme weeche Bretzeln-Walzer; Ouvertüre zur Oper „Undine" (spätere Bearbeitung), Nicolai (Weihnachtsouvertüre über den Choral „Vom Himmel hoch da komm ich her"; Symphonie in D-dur). Von besonderem Interesse war Nicolais Symphonie, die seit ihrer Wiener Aufführung im Jahre 1845 für verschollen galt, und deren Stimmen Kruse vor kurzem im Archiv des Leipziger Gewandhauses aufgefunden hat.

TAGESCHRONIK

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer in Berlin ersucht uns um Aufnahme folgender Notiz, betreffend die Haftbarkeit für widerrechtliche Aufführungen von Werken der Tonkunst nach den Entscheidungen des Reichsgerichts vom 8., 18. und 29. Mai 1908. — Die von einer Gruppe gewerblicher Veranstalter musikalischer Aufführungen vertretene Ansicht, daß als Aufführender im Sinne des Urheberrechtsgesetzes von 1901 lediglich der Kapellmeister und nicht der ihn engagierende gewerbliche Unternehmer anzusehen sei, ist durch drei Entscheidungen des Reichsgerichts (vom 8., 18. und 29. Mai 1908) in schlagender Weise widerlegt worden. Die Rechtslage ist nach dem Wortlaut des Gesetzes und den maßgebenden Entscheidungen des höchsten Gerichtshofes folgende. Zur Aufführung eines geschützten Werkes der Tonkunst (Konzerte, Ball- und Tanzmusik, Varieté- und Zirkusvorstellungen

usw.) ist die vorherige Einholung einer besonderen Genehmigung des Tonsetzers oder seines Rechtsnachfolgers erforderlich. „Aufführender“ im Sinne des Urheberrechtsgesetzes, d. h. haftbar für die ohne Genehmigung des Berechtigten erfolgende Aufführung eines Werkes der Tonkunst, ist nicht nur der Kapellmeister, der die einzelnen Stücke besonders auswählt und die einzelne Aufführung leitet, oder das Orchester oder der Solist, sondern auch derjenige, der die Aufführung allgemein anordnet, also der gewerbliche Veranstalter (Gastwirt, Etablissementbesitzer, Inhaber eines Varieté oder Zirkus, Leiter einer Kur- oder Badeverwaltung usw.), der eine Kapelle (ein Ensemble, Solisten usw.) mit der Veranstaltung solcher Aufführungen beauftragt, zu denen auch die Aufführung des in Frage stehenden Werkes gehört. Von dieser Haftung kann sich ein gewerblicher Unternehmer auch dadurch nicht befreien, daß er die Verantwortung auf seinen Kapellmeister oder andere ausführende Kräfte abzuwälzen sucht oder erklärt, die Auswahl der Stücke vollständig seinen Hilfskräften zu überlassen. Ebenso bleibt der gewerbliche Unternehmer auch dann verantwortlich, wenn er seinen Hilfskräften die Aufführung geschützter Werke verbietet, ohne für die Durchführung dieses Verbotes wirksam Sorge zu tragen. Strafrechtlich haftbar ist der Inhaber oder Geschäftsführer (Direktor) für die in seinem Etablissement oder Betriebe veranstalteten Aufführungen, namentlich auch dann, wenn er durch eine Warnung darauf aufmerksam gemacht ist, daß in seinem Etablissement oder Betriebe widerrechtliche Aufführungen erfolgen, gleichviel, ob er die widerrechtlichen Aufführungen selbst angeordnet oder nur geduldet hat, oder ob er schließlich sogar ausdrücklich Verzicht darauf geleistet hat, die Auswahl der aufzuführenden Werke zu beeinflussen. In dieser Beziehung führt das Reichsgericht in der Entscheidung vom 29. Mai 1908 wörtlich aus: „Handelt es sich aber gar um unbefugte Aufführungen, so würde selbst ein Verzicht des Wirts auf jeglichen Widerspruch bedeutungslos sein, denn selbstverständlich gebührt ihm, der für die Ordnung im Hause einzustehen hat und Herr der Lage ist, das Recht wie die Pflicht, jede strafbare Handlung, mithin auch jede unbefugte Aufführung in seinen Räumen zu verbieten und eventuell zu verhindern.“ Vorsätzlich handelt aber nach der gleichen Entscheidung des Reichsgerichts nicht nur derjenige Unternehmer, der im einzelnen Falle weiß, daß ein bestimmtes Werk widerrechtlich aufgeführt wird, sondern auch derjenige, der — ohne bestimmtes Wissen — bei seinem Verhalten die Möglichkeit einer widerrechtlichen Aufführung mit in Kauf nimmt. Es genügt also, wie das Reichsgericht wörtlich ausführt, „der eventuelle Vorsatz: die Vorstellung von der Möglichkeit eintretender Rechtsverletzung und das Einverständnis mit der Verwirklichung dieser Möglichkeit und ein vorsätzliches Verhalten, das die Verwirklichung herbeiführt“. Damit ist festgestellt, daß jeder gewerbliche Unternehmer oder jeder Leiter eines gewerblichen Unternehmens, der Herr im Hause ist, auch

die Pflicht hat, widerrechtliche Aufführungen in seinem Etablissement wirksam zu verhindern, und daß er sich strafbar macht, wenn er trotz der Kenntnis der Möglichkeit solcher Rechtsverletzung seine Pflicht zu ihrer Verhinderung nicht erfüllt. Hieraus ergibt sich, daß der gewerbliche Unternehmer oder der Leiter eines gewerblichen Unternehmens in erster Linie Veranlassung hat, die gesetzlich erforderliche Genehmigung rechtzeitig, also vor der Aufführung, zu erwerben.

Offiziere als Theaterintendanten. Die Nachricht von dem Rücktritt des Weimarer Hoftheaterintendanten v. Vignau läßt einen Überblick über die Besetzung der Hoftheater-Intendanturen angemessen erscheinen. Die leitenden Stellungen an deutschen Hofbühnen von Bedeutung sind jetzt fast ausschließlich von früheren Offizieren besetzt, die gleichzeitig hiermit eine hohe Hofstellung einnehmen. Gegenwärtig sind nur die Theaterintendanturen in Karlsruhe, Mannheim, Meiningen, Gotha und Dessau in Händen von Fachleuten, die früher nicht dem aktiven Offiziersstande angehörten. Zu den bedeutendsten Theaterleitern gehört unzweifelhaft Graf Nikolaus v. Seebach, der Generalintendant der Dresdener Hoftheater. Als er sein Amt antrat, spöttelten manche über ihn. Das bekannte Rätsel: „Das erste ist flüssig, das zweite ist flüssig und das Ganze ist überflüssig", dessen Lösung der Name „Seebach" bedeuten sollte, ist noch in frischer Erinnerung. Jetzt steht der Name des einst „Gefrozzelten" in der Theaterwelt aus den verschiedensten Gründen mit Recht hoch im Ansehen. Graf v. Seebach war im Garde-Reiterregiment aktiv und ist Rittmeister a. D. In München wirkt seit dem 1. Oktober 1905 der Oberst à la suite der Armee und Kammerherr Albert Freihr. v. Speidel als Generalintendant der königlichen Theater. Der Generalintendant der königlichen Schauspiele in Berlin, Georg v. Hülsen, dessen Vater dieselbe Stellung lange Jahre bekleidet hatte, gehörte zunächst dem Alexander-, dann dem Garde-Kürassier-Regiment an und schied als Rittmeister aus dem Heere aus, um zunächst die Leitung des Hoftheaters in Wiesbaden und dann seine jetzige Stellung zu übernehmen. Sein Nachfolger in Wiesbaden, Kurt v. Mutzenbecher, ist aktiver Offizier im Bonner Husaren-Regiment gewesen, dem er heute noch als Rittmeister der Reserve angehört. Der Hoftheater-Intendant in Kassel, Wilhelm Graf v. Bylandt, Baron zu Rheydt, ist aus dem 8. Kürassier-Regiment hervorgegangen, war lange Jahre zunächst Ordonanzoffizier, dann Flügeladjutant des verstorbenen Großherzogs von Sachsen-Weimar und wurde im vorigen Jahre in seine jetzige Stellung berufen. Der Stuttgarter Intendant, Joachim Gans Edler Herr zu Putlitz, war Offizier im 1. Badischen Leib-Grenadier-Regiment No. 109, aus dem er als Hauptmann ausschied. Der Intendant des Hoftheaters in Schwerin, Frhr. Karl v. Ledebur, schied zur Übernahme des Theaters als Oberleutnant aus dem Grenadier-Regiment No. 89 aus. Der Intendant in Strelitz, Paul v. Bärenfels-Warnow, machte als Offizier im Franz-Regiment den Feldzug 1870/71 mit, er-

warb sich das Eiserne Kreuz und kam Ende der siebziger Jahre in das Grenadier-Regiment No. 89 nach Neu-Strelitz. Ende der achtziger Jahre nahm er als Hauptmann den Abschied, um die Leitung des dortigen Hoftheaters zu übernehmen. Freiherr Julius v. Wangenheim, seit 1891 Intendant des Hoftheaters in Braunschweig, ist Offizier im 94. Infanterie-Regiment und lange Zeit militärischer Begleiter des Herzogs Elimar von Oldenburg gewesen. Dem Heere gehört er zurzeit noch als Hauptmann im Garde-Füsilier-Landwehr-Regiment an. Herr v. Radetzky-Mikulicz, Hoftheaterleiter in Oldenburg, ist in das Alexander-Regiment eingetreten, aus dem er später in das 7. Grenadier-Regiment kam. Er ist einige Zeit Adjutant des verstorbenen Herzogs von Sachsen-Koburg und Gotha gewesen und nahm, im Badischen Grenadier-Regiment zuletzt eine Kompagnie befehligend, 1897 behufs Übernahme der Leitung des obigen Hoftheaters als Major aus dem Militärdienst seine Entlassung. Oberstleutnant Frhr. Franz v. Kageneck, Leiter des Altenburger Hoftheaters, stammt aus badischen Heeresdiensten, war Kompagnie-Chef im 6. Jäger-Bataillon und Bataillons-Kommandeur im Infanterie-Regiment No. 96. Seine jetzige Stellung versieht er seit seinem Ausscheiden aus dem Militärdienst, das im Jahre 1895 erfolgte.

Franz Liszt und die Berliner Studenten. Aus den Erinnerungen des Altmeisters der deutschen Musikforschung Rochus Freiherrn v. Liliencron veröffentlicht die Vossische Zeitung u. a. folgende hübsche Geschichte von Franz Liszt, die im Jahre 1842 spielt. „Es ward ihm gesagt, daß die allermeisten der armen Studenten nicht in der Lage seien, die teueren Preise seiner Konzerte zu zahlen, gerade sie, in deren jugendliche Herzen er doch gewiß gern die Keime der Begeisterung für seine Kunst pflanzen möchte. Sogleich verkündete er ein Konzert in der Aula der Universität, zu dem nur Mitglieder der Universität Billette, diese aber zu zehn Groschen, erhalten sollten; der Ertrag ward für arme Studenten bestimmt. Der Saal wurde natürlich gestürmt. Nun hatten aber zur Universität sich auch die Professoren gerechnet, und dies war noch dazu auf wenig anständige Weise ausgebeutet worden. Es kamen Professoren mit Frau, Kindern und Freunden. Die ganze vordere Hälfte des Saales war besetzt, ehe man überhaupt einen Studenten hereinließ. Scharen der Musensöhne mußten wieder abziehen. Man sah Liszt die Verstimmung an; aber er war gütig genug, nicht die Berechtigten unter den Anwesenden entgelten zu lassen, was die Unverschämten verschuldet hatten. Er spielte wunderbar schön und groß, spielte alle die hauptsächlich gepriesenen Stücke seines Programms, phantasierte, war unter immer brausender aufwallendem Beifall freigebig mit Zugaben. Als er, von den oben versammelten Studenten geleitet, unten, wo die ganze sonstige Studentenschaft versammelt schien, unter immer neuen Hochrufen seinen Wagen bestiegen hatte, machten einige den Versuch, ihm die Pferde auszuspannen. Sobald er es gewahrte, sprang er zum Wagen heraus, faßte die beiden nächststehenden Studenten unter seinen rechten und linken Arm und setzte sich zu Fuß mit ihnen an die Spitze des Zuges, der bis zum Schinkelplatz zu Liszts

Hotel ging. Hier auf der Treppe wandte er sich um und forderte uns auf, so viele unserer in den großen Saal gingen, mit hineinzukommen, damit er uns danken könne ... Nun sprach Liszt liebenswürdige Worte, wohl über Kunst, Begeisterung und Jugend, ich erinnere mich nicht; dann fuhr er fort, er habe gehört, daß heute so viele von der Studentenschaft nicht hätten in die Aula hineinkommen können, weil die Plätze schon von anderen vorweggenommen worden seien; er werde noch ein zweites Mal für uns spielen: „Da wollen wir aber unter uns sein, und es soll mir niemand hineinkommen, der nicht Student ist, da will ich dann versuchen, auch das Lied zu spielen, das ich soeben von Ihnen gehört habe; ich kann es zwar mit meinen armen zehn Fingern nicht so wuchtig hervorbringen wie Sie, meine jungen Freunde, mit Ihren 800 frischen Kehlen, aber ich mache es eben, so gut ich kann, um Ihnen meinen Dank zu bezeigen für die Liebe, die Sie mir heute entgegenbrachten." So ungefähr lauteten seine Worte. In dem bald nachfolgenden zweiten Konzert in der Aula spielte er dann auch, vielleicht teilweise noch extemporierend, jene Phantasie über „Gaudeamus", die bald nachher gedruckt worden ist. Als Liszt bald nachher Berlin wieder verließ, und zwar zunächst nach damaliger Art noch mit Extrapost fahrend, gab ihm die Studentenschaft, die Korps in Wichs, zu Pferde und zu Wagen, ein Geleite bis etwa zwei Stunden vor der Stadt. Da hatte ein reicher Gutsbesitzer Liszt und die ganze Gesellschaft in sein Schloß geladen, um uns mit Champagner den Abschiedstrunk zu kredenzen. Liszt entließ uns mit einer Abschiedsrede, in der er noch einmal seine ganze reizende Liebenswürdigkeit offenbarte, und schloß mit den Worten: „Wo immer im Leben einer von Ihnen mir begegnet, da ist er mein goldener Gast."

Wettbewerb der deutschen Männergesangvereine. Von der Kommission für den Wettbewerb um den von dem Kaiser gestifteten Wanderpreis ist jetzt das Rundschreiben an die deutschen Männergesangvereine betreffs des nächstjährigen Wettsingens versandt worden. Die Kommission besteht aus den Herren: Generalintendant der Königlichen Schauspiele und der Hofmusik Georg v. Hülsen, Wirkl. Geh. Oberregierungsrat Dr. Schmidt, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Friedländer, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Kretzschmar, Musikdirektor Prof. Prüfer, Prof. Georg Schumann, Prof. Ernst Eduard Taubert. Das Wettsingen findet im Sommer 1909 in Frankfurt am Main statt. Alle deutschen Männergesangvereine, die sich mit einer Mitgliederzahl von mindestens 100 Sängern beteiligen können und wollen, werden zur Teilnahme an dem Wettstreit eingeladen und aufgefordert, sich bis spätestens 1. Dezember 1908 bei dem Vorsitzenden der Kommission, Generalintendanten von Hülsen, Dorotheenstraße 2 in Berlin anzumelden.

In Caravaggio, einem anmutigen Orte in der Nähe von Bergamo, hat sich, wie der „Ménestrel" berichtet, eine originelle Kapelle gebildet. Es handelt sich um eine Anzahl von Schalmeienbläsern (Zampognari), die mit einer ganzen Reihe von Instrumenten der verschiedensten Größen und Tonlagen ausgerüstet sind und so ein richtiges Orchester bilden, bei dem die

Melodie- und Begleitinstrumente geschieden sind. Die Kapelle hat an ihrer Spitze einen Maestro, und zur Verstärkung der Wirkung werden Tamburins und Schallbecken gebraucht. Durch das Zusammenwirken der verschiedenen Tonarten der Zampogne, unter denen einige von ganz gewaltiger Größe sind, ergibt sich ein hoher, kräftiger, harmonischer Ton, wie von einer Menge von Flöten. Die Musikstücke, die von dieser eigenartigen Kapelle zum Vortrage gebracht werden, sind Hirtenlieder, Tanzweisen und Marschgesänge, die einen merkwürdigen melancholischen Tonfall haben und einen seltsamen einschmeichelnden Reiz ausüben. Man sieht daraus, bemerkt der „Ménestrel" dazu, daß die von Virgil besungene „gracilis avena" sich durch die Jahrhunderte bis in das Zeitalter des Phonographen erhalten hat, und zwar gerade hier in dem kleinen Bergamasker Lande, während die Schalmei sonst fast überall verschwunden ist. Das Orchester hat kürzlich mehrere Konzerte in Vicenza gegeben und einen großen Erfolg davongetragen.

Wie aus **Philadelphia** berichtet wird, ist der Grundstein zu dem großen **Operntheater** gelegt worden, das Herr **Hammerstein**, der Direktor der New Yorker Manhattan-Oper, dort errichtet und später leiten wird. In dem Marmorblock wurden eine Anzahl **Phonographenwalzen** eingeschlossen, durch die die Stimmen der hervorragendsten Sänger, die zu Hammersteins Gesellschaft gehören, also der Melba, der Tetrazzini, sowie der Sänger Zenatello, Dalmorès, Sammarco, Renaud u. a., der Nachwelt überliefert werden sollen.

Groß-Lichterfelde-West bei Berlin wird bald sein „**Komponistenviertel**" haben. Laut amtlicher Bekanntgabe sind die auf dem Gelände zwischen der Chausseestraße, Schützenstraße, Gemarkung Steglitz und dem Teltowkanal neu angelegten Straßen: Brahmsstraße, Lortzingstraße, Schumannstraße, Flotowstraße, Haydnstraße, Richard Wagnerstraße, Richard Wagnerplatz, Händelplatz benannt worden. Eine Beethovenstraße und Mozartstraße sind bereits vorhanden.

Der berühmte französische Dirigent Edouard **Colonne**, Präsident der Association artistique, feierte am 23. Juli seinen siebzigsten Geburtstag. Er war der erste, der in Paris die Werke von Berlioz vollständig zur Aufführung brachte. Colonne stammt aus Bordeaux. Im Jahre 1874 begründete er die von ihm geleiteten so bedeutungsvollen Concerts du Châtelet, und auf der Pariser Weltausstellung von 1878 dirigierte er die großen Konzerte. Der verdienstvolle Musiker hat mehrmals auch Berlin besucht und ist hier auf das ehrenvollste empfangen worden.

Henri Marteau und **Ernst v. Dohnányi** erhielten den Titel eines Königlichen Professors.

Kapellmeister Alonso Cor de Las ist an Stelle von A. Z. Birnbaum zum Dirigenten des Symphonieorchesters in **Lausanne** gewählt worden.

Für das Konservatorium der Musik in **Kiel** ist als erster Klavierlehrer Joh. Wijsman, bisher am Konservatorium in Amsterdam, verpflichtet worden.

Dem **Bericht des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde** in

Wien über das Schuljahr 1907/08 entnehmen wir die folgenden statistischen Angaben: die Musikschulen wurden von 765 Schülern besucht, die Schauspielschule von 38, die Lehrerbildungskurse von 31, die Chor- und Chordirigentenschule von 13. Die Gesamtzahl belief sich somit auf 847.

Das Großherzogliche Konservatorium für Musik zu Karlsruhe wurde im Schuljahre 1907/08 von 876 Zöglingen besucht. Unter diesen waren 540 eigentliche Schüler, 313 Hospitanten und 23 Kinder, die in dem Kursus der Methodik des Klavierunterrichts — Abteilung für praktische Unterrichtsübung — unterwiesen wurden. Im Laufe des Schuljahres fanden 27 Aufführungen statt.

TOTENSCHAU

Am 17. Juli † in Darmstadt, 69 Jahre alt, Eduard Schlosser, ehemals Großherzoglich Badischer Hofopernsänger.

In Rustschuk † im Alter von 76 Jahren Dimitri Slaviansky d'Agreneff, der Leiter einer auch in Deutschland bekannten russischen Sängertruppe.

Am 27. Juli † in Leipzig der Organist am Gewandhaus und Lehrer am Konservatorium Professor Paul Homeyer, 52 Jahre alt. Ursprünglich Pharmazeut, ging Homeyer nach bestandenem Apothekerexamen ganz zur Musik über. Er war ein ausgezeichneter Orgelspieler, der durch Deutschland, Österreich und Italien weite Kunstreisen unternahm. Mustergültig sind die von ihm veranstalteten Ausgaben Bachscher, Mendelssohnscher und Schumannscher Orgelwerke.

Am 27. Juli † in Buenos Aires, wo er mit seinem Operettenensemble zurzeit ein Gastspiel veranstaltete, José Ferenczy, der langjährige Leiter des Berliner Centraltheaters, 56 Jahre alt. Einer der letzten Vertreter der großen Operettenzeit ist mit ihm dahingegangen. Ein Leben, reich an künstlerischen Erfolgen, dem aber in den letzten zehn Jahren große Enttäuschungen folgten, war ihm beschieden.

Ende Juli † in St. Petersburg der deutschrussische Musikschriftsteller August Bernhard, 56 Jahre alt. Er gehörte zu den angesehensten Musikkritikern der nordischen Metropole. Auch übersetzte er eine Reihe Opern von Tschaikowsky und Rimsky-Korssakow ins Deutsche.

Am 29. Juli † in Frankfurt a. M. im Alter von 60 Jahren die Gesangslehrerin Sophie Ruzicka, früher Mitglied der Opernbühnen in Olmütz, Köln und Frankfurt.

Am 1. August † in Rom der aus Österreich stammende Pianist Franz Rösler, ein Schüler Humperdincks. Er hatte sich vor zwei Jahren in Rom niedergelassen, wo er große Erfolge erzielte. Im Frühjahr unternahm er eine Konzertreise durch Spanien und Österreich (vgl. u. a. den Bericht aus Klagenfurt im 1. August-Heft der „Musik").

Schluss des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

VERSCHIEDENES

In der am 21. Juli stattgefundenen Aufsichtsratssitzung der Neu-Cremona, Kunstinstrumentenbau-Gesellschaft m. b. H. wurde der Abschluß für das erste Geschäftsjahr 1907/08 vorgelegt. Es wurde in diesem Jahre ein Bruttogewinn von 62619,18 Mark erzielt. Nach Abzug der Unkosten, Reklame und nach Abschreibung der Werkzeuge und des Inventars auf 1 Mark verbleibt noch ein Nettogewinn von 24047,71 Mark. Nach Abzug der statutenmäßigen Tantieme für den Aufsichtsrat, Vorstand und Beamte und nach Abschreibung von 5000 Mk. auf Vertragskonto soll der Generalversammlung vorgeschlagen werden, sechs Prozent Dividende auf die Lit. A-Anteile zu verteilen. Der Rest von 303,58 Mark wird auf neue Rechnung vorgetragen. Über das abgelaufene Geschäftsjahr berichtet der Vorsitzende, Bankier Max Aders, u. a.: zu Beginn des ersten Geschäftsjahres hatten wir mit vielen ungünstigen Momenten zu rechnen. Die Werkstätten in Lübben, die uns laut Abmachung zur Verfügung gestellt worden waren, waren bis Juli 1907 noch nicht fertiggestellt und konnten erst im September bezogen werden. Hierdurch wurde die Herstellung der Instrumente wesentlich verzögert, so daß wir anfangs nur diejenigen Instrumente zur Verfügung hatten, die wir seinerzeit bei Gründung der Gesellschaft übernahmen. Auch hatten wir große Schwierigkeit, genügend geschulte Geigenmachergehilfen zu bekommen, die den Rohbau der Instrumente in der gewünschten Weise anfertigen konnten. Dadurch kam es, daß wir erst Ende November 1907 die ersten in unseren Werkstätten angefertigten Instrumente erhielten. Die Nachfrage nach ihnen war aber schon von Anfang an so stark, daß wir sie bei weitem nicht befriedigen konnten. Im Laufe des Jahres ist es aber gelungen, einen Stamm von tüchtigen Gehilfen zu erhalten. Die harmonische Abstimmung der Resonanzplatten bei den Instrumenten, worin ja das Geheimnis besteht, wird nach wie vor stets von unseren technischen Leitern Otto Seifert und Dr. Großmann vorgenommen, so daß kein Unberufener hiervon Kenntnis erhält. Um unsere Instrumente auch im Auslande bekannt zu machen, haben wir verschiedene Vertretungen abgegeben. So hat die Firma Breitkopf & Härtel die Vertretung für England und Belgien übernommen.

Professor Willy Heß ist Ende Juli nach Amerika zurückgekehrt, um mit seinem neugegründeten Quartett (Heß-Schroeder-Quartett) in Sorrento (Maine, U. S. A.) die Proben für die kommende Saison zu beginnen. Auch nimmt er seinen alten Posten als Konzertmeister des Bostoner Symphonie-Orchesters wieder ein.

DIE MUSIK

Unsere Meister nennen wir billig die, von denen wir immer lernen. Nicht ein jeder, von dem wir lernen, verdient diesen Titel.

Goethe
(Maximen und Reflexionen)

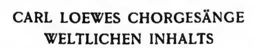
VII. JAHR 1907/1908 HEFT 23
Erstes Septemberheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.

INHALT



DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



CARL LOEWES CHORGESÄNGE WELTLICHEN INHALTS

von Dr. Leopold Hirschberg-Charlottenburg

Die von mir vor einiger Zeit[1]) veröffentlichte Skizze über den Kirchenmusiker Carl Loewe hat, wie ich aus einer nicht geringen Anzahl an mich gerichteter Zuschriften zu meiner Freude ersah, einigen Beifall gefunden und sogar bereits ein greifbares Resultat gezeitigt: eine kleine Sammlung einstimmiger Kirchengesänge für Schule und Haus, sowie eine Neuausgabe bzw. Bearbeitung des „Musikalischen Gottesdienstes", beide im Verlage von G. Bratfisch in Frankfurt a. O. erschienen. Die uns jetzt obliegende Besprechung der weltlichen Chorgesänge Loewes möge eine dem Andenken des Meisters geschuldete weitere Würdigung seiner Vielseitigkeit und zugleich eine Ergänzung des früheren Aufsatzes sein.

Eigentlich brauchten wir Loeweaner uns nicht mehr wie andere darüber zu beklagen, daß die maßgehenden Persönlichkeiten, d. h. die Dirigenten von Gesangvereinen usw., nichts von den Chören von Loewe wissen. Mit Franz Schubert und Robert Schumann z. B. steht es in dieser Beziehung um kein Haarbreit besser. Man sieht ordentlich die staunend-bewundernden Angesichter der Berichterstatter vor sich, wenn man einmal liest, daß der oder der Verein einen Chor von Franz Schubert aufgeführt hat. So etwas gibt es, und man bringt nicht mehr davon? Ganz genau so würde es mit Loewe gehen. Bei meiner ziemlich ausgebreiteten Vortragstätigkeit habe ich recht häufig Gelegenheit, den Musikdirektoren und Vereinsleitern Chöre von Carl Loewe zum Studium zu empfehlen — ein freudiger Dank ist selten ausgeblieben.

Aber Loewe ist doch den andern Meistern gegenüber insofern in erheblichem Nachteil, als seine diesbezüglichen Werke bisher noch niemals gesammelt wurden. Während jene in schönen und billigen Gesamtausgaben zu haben sind, muß man sich Loewes Schöpfungen, der doch jetzt seit sieben Jahren „frei" ist, mühsam bei allen möglichen Verlegern zusammensuchen. Ganz abgesehen von der Kostspieligkeit (denn die alten Monopolpreise haben bei diesen Werken noch Geltung),

[1]) „Die Musik", Jahrgang IV, Heft 12, S. 383 ff.





ist vieles überhaupt nicht mehr zu haben oder so versteckt in kompendiösen Sammlungen, daß schon daran alles scheitert. Trotz dieser Schwierigkeiten hat sich doch schon mancher Gesang dauernd eingebürgert.

Die folgende Besprechung dürfte nun abermals ein treffendes Bild von der Vielseitigkeit unseres Meisters geben. Das Risiko eines etwaigen Verlegers einer Gesamtausgabe der Chorgesänge dürfte gleich Null sein, da jede Bereicherung der Chorliteratur, in der sich wie bei keinem andern Musikzweige die krasseste Mittelmäßigkeit breit macht, nur mit Dank begrüßt werden kann.

I. Abschnitt. Männerchöre

1. Sechs Gesänge für fünf und vier Männerstimmen. Op. 19. (Challiers Verlag, Berlin).

Als erstes Werk des Balladenmeisters auf diesem neuen Gebiete und um ihrer hohen Trefflichkeit willen verdienen diese Chöre eine liebevolle Berücksichtigung.

a. Zwei Gesänge aus dem Singspiel „Die Glückseligkeitsinsel". (Aus dem Schwedischen des Atterbom übersetzt von Amalie v. Helvig).

Der erste Gesang ist ein zündendes Jägerlied, vivacissimo vorzutragen.

„Wilde mächtige Lust genieß!
Schau das prächtige Ziel und schieß!"

wird zunächst von allen vier Stimmen fortissimo gebracht, dann malen leise erster Tenor und zweiter Baß das ferne Lärmen der Meute im Grunde des Tals. Aus dem feurigen E-dur geht es bald in das sanfte G-dur über bei den Worten:



wo dann auch Solostimmen eintreten und des weitern im pianissimo die scheue Flucht der aufgeschreckten Waldestiere malen. Wie fröhlich-lauter Waldhornklang setzt dann das Tutti ein; zunächst die drei Unterstimmen:



während vom dritten Takt an die ersten Tenöre das langgezogen hohe G vom Piano allmählich zum Forte anschwellen lassen. In ungemein reizvoller

Weise wird das Ganze, das so kräftig begonnen, zum träumerisch-gedämpften Ende geführt, indem ein nochmaliger Wechsel der Solostimmen und des Chors das Verhallen der Hörner malt:

Solo *p* — tutti *pp*
Leuch-ten im Lie - bes- strahl, leuch -
Solo *p*
Leuch-ten im Lie - bes-strahl,

ten im Lie - bes- strahl.

Das zweite der Lieder ist eine textlich höchst verunglückte Darbietung, eine verschwommene Umschreibung des klaren „Nichts ist schwerer zu ertragen". Indessen hat der nachdenkliche Text dem Tondichter Gelegenheit zu einer anmutigen rhythmischen und koloristischen Feinheit gegeben. In den synkopenähnlichen Einschlägen der Verszeilenanfänge sowohl, wie in der weit ausgesponnenen Koloratur des Versendes:

Moderato
Un - er-hört ver- schwende nicht die Seuf-zer doch; lech - te Mei ohn'
cresc. *p* *f*

En - de, wär er rei - zend noch?
dim. *p*

desgleichen in der durchgehenden Zusammenführung aller vier Stimmen liegt ein eigener, flüsternd tröstender Reiz.

b) Germania von Ernst Wagner.

Ein schönes, edel geführtes Vaterlandslied, dessen Zeilen

Ü - ber - all, Ger - ma - ni - a! tö - - nen

dei - nes Ruh - mes Lie - der!

immer zunächst von Solis gebracht, vom Chor wiederholt werden und bei den Worten „Strömt durch des Vaterlandes Lüfte so schön" eine klare und durchsichtige Fugierung der Solostimmen bringen. Die Deutschen sollten sich doch immer daran erinnern, daß dieser Loewesche Chor bei der Enthüllung des Hermannsdenkmals im Teutoburger Wald gesungen wurde!

c. Drei Lieder von Heinrich Heine gehören zu dem Bedeutendsten dieses Opus und auch sonst zu dem Besten der Männerchorliteratur. Die erste Strophe des „Fichtenbaum", in gis-moll, beginnt *pp* im Zusammenklang der vier Stimmen:



aber schon hat die oberste Stimme jene seltsame Figur des Schläferns angedeutet, die nunmehr sofort in einem kleinen, von der untersten Stimme

angestimmten Kanon durchgeführt wird. Dieselbe Figur schildert dann das Träumen, nachdem zu Beginn der zweiten Strophe ein prachtvoller Übergang nach As-dur stattgefunden hat. Und nun steigert sich der Gesang vorübergehend zum Forte, daß die „brennende Felsenwand" recht sinnfällig zum Ausdruck komme, um endlich wieder im Pianissimo zu vertönen.

Im zweiten Lied „Mag da draußen Schnee sich türmen" machen sich zunächst sehr charakteristisch die Bässe zum Vertreter des sprechenden Dichters, während die Tenöre schnell und heftig das Toben der Elemente schildern:



dann vereinigen sich alle Stimmen zu fröhlichem Allgesang, so daß es wie Lenzesluft hineinweht:



Aber sofort beginnt wieder die anfängliche Sturmszene, die in umgekehrter Weise wie das erstemal und dann noch höchst abwechselungsreich derart durchgeführt wird, daß schließlich alle Stimmen die Sturmschilderung übernehmen, und am Ende der Frühling in blühender Frische die Oberhand behält:

pp Lieb - chens Bild, Früh - lings- lust, Lieb-chens Bild, Früh-lings- lust.

Zu der groß und umfangreich angelegten „Nachtreise" braucht der Tondichter fünf Stimmen — zwei Tenöre und drei Bässe. Ganz ähnlich wie im vorigen Liede ist durch eine Stimmenverteilung eine Sonderung erzielt worden; eine Gruppe spricht, die andere schildert und vertritt damit das, was sonst dem instrumentalen Teil obliegt:



feucht und kalt
kalt

Nur auf diese Weise ist es möglich, ein durchaus für eine Stimme gedachtes Lied als ein mehrstimmiges glaubhaft zu machen. Im weiteren Verlauf verschiebt sich (ganz wie im vorigen Lied) das Verhältnis der Stimmgruppen; an Leistungs- und Ausdrucksfähigkeit der Sänger werden die höchsten Ansprüche gestellt:

Ten. I, II
Die Wen-del - trep - pe stürm ich hin- auf mit Spo-ren-ge- klirr
Baß I, II, III

Wie dann nach dem zarten Mittelsatz (F-dur, $^6/_8$) die Schilderung aus dem „leuchtenden Teppichgemache“ wieder hinaus in den herbstlichen Wald geleitet wird, wie das Säuseln der Blätter im Winde (durch das Eintreten einer Stimme nach der andern) plastisch dem Hörer sich mitteilt, das alles im einzelnen vorzuführen und zu zergliedern, würde zu weit führen; ebenso, wie treffend in der erneuten Rückkehr zum Anfangssatz die beiden Baßfiguren



die Traumeswirren des zum Tode erschöpften Reiters zum Ausdruck bringen.

Wir können wohl mit Recht sagen, daß wenige Chorgesänge von dieser Bedeutung existieren.

2. Fünf Oden des Horaz, auf den lateinischen Text mit deutscher Übersetzung von Voß für Männerstimmen komponiert. op. 57. (Challiers Verlag, Berlin.)

Nur ein vielseitig gebildeter Mann konnte imstande sein, diese Werke zu schaffen. Es gehörte nicht nur ein völliges Sichhineinleben in den Geist des alten Dichters dazu, sondern auch eine sichere Beherrschung der alten Metren. Gottfried Weber, der bekannte Komponist, Theoretiker und Herausgeber der „Cäcilia“, dem Loewe diesen Zyklus gewidmet hatte, schrieb ihm darüber Folgendes[1]):

„Die große Ehrenbezeugung, welche Sie durch die Widmung Ihres ausgezeichneten und in seiner Art besonders so ausgezeichneten und bahnbrechenden Werkes mir anthun, ist so groß, so werthvoll und, wenn ich sagen darf, mir so unangemessen, daß ich die Art und Weise, etwas mir so wenig eigentlich zu Gesichte Stehendes zu empfangen, anzunehmen und dafür zu danken, gar nicht recht finden kann. Dergleichen gehört eigentlich nur Mäcenaten, künstlerisch ausgezeichneten oder sonst hochstehenden Personen, indeß unsereiner sich in solchem Königsornate nicht zu benehmen versteht ...“

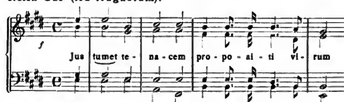
Weber hebt dann des weiteren besonders die musikalische Deklamation, Akzentuation und Skansion in dem Werke hervor und verspricht einen besonderen Artikel darüber für das 74. Heft der „Cäcilia“[2]).

Daß neben diesem Technischen auch der durch den Inhalt bedingte Ton aufs beste getroffen ist, davon legt die Beliebtheit, deren sich das Werk früher erfreute, gültiges Zeugnis ab. Heutzutage ist es völlig vergessen; aber speziell Lehrer-Gesangvereine sollten sich diese durchaus originellen und dankbaren Stücke nicht entgehen lassen.

[1]) Dr. Carl Loewes Selbstbiographie, Berlin 1870, p. 224.

[2]) Ist nie erschienen.

Wie glänzend hell polierter Stahl erscheinen die markigen Klänge der ersten Ode (Ad Augustum):



Was Ad. Bernh. Marx von Beethovens e-moll Sonate op. 90 sagt[1]: „Der wäre höchst geehrt, dessen Spiegelbild man in diesem Satze erkennte", gilt auch von diesem Loeweschen Werke.

Die zweite Ode (Ad Neobulen) ist unbedingt die beste. Sie ist die einzige Horazische, die in dem leiernd-schleppenden ionischen Versmaß geschrieben ist, das ein mitleidiges, nicht ernst gemeintes Jammern unübertrefflich zum Ausdruck bringt. Der Leichtigkeit seiner Skansion halber ist es bei den Herren Primanern, die sich mit Alcäus, Sappho und vier verschiedenen Asklepiaden weidlich zu quälen haben, besonders beliebt. Dieser mitleidige Jammerton ist nun von Loewe köstlich getroffen; statt *Andantino grazioso* wäre die Überschrift vielleicht besser *Andantino flebile* gewesen:



dul - ci ma - la vi - no la - ve - reaut ex a - ni - ma - ri me - tu -

ziehn muß, und der Tröstung des Ly - ä - us, da mit Straf-red und Er-

[1]) Ad. Bernh. Marx: Beethoven. Berlin 1859, Band II, S. 213.





en - tes pa - tru - ae ver - be - ra lin - guae!

mahn-ung sie der O - heim so in Angst hält!

Immer dringlicher und schneller wird der Gesang; die Männer werden dem armen, trostbedürftigen Mägdelein (wie der Graf und Basilio der Susanne) gegenüber eben immer zudringlicher, ja handgreiflicher. Beim Forte sind sie scheint's bis zum Backenstreicheln gekommen, und das Fortissimo am Schluß dürfte den Kuß versinnbildlichen!

Die dritte Ode (Ad Maecenatem) ist lehrhaft weit ausgedehnt, an Schilderungen mannigfachster Art reich, während die vierte (Ad fontem Bandusiam) ein liebliches Idyll darstellt:

Allegretto

O fons Ban - du - si - ae splen-di - di - or vi - tro,

Reizend durchgeführte und rhythmisierte Koloraturen verleihen dem kurzen Sang eine besondere Abwechselung. Friedrich Wilhelm IV. schrieb am 1. März 1838 an Loewe: „Unter Ihren horazischen Liedern entzückt mich ganz vorzüglich der bandusische Quell."

Die letzte Ode endlich (Ad Grosphum), eines der berühmtesten Gedichte des Horaz, ist in seinem langsamen Zeitmaß, in dem durchweg leisen, sich nirgends zum Forte steigernden Erklingen, in dem einfachen, ungesuchten Wohlklang seiner Akkorde ein stilles Gebet an den Göttervater:

Adagio

O - ti - um di - vos ro - gat in pa - ten - ti

Ru - he fleht vom Zeus der vom Sturm Er - faß - te

Die Oden sollen in der Ursprache gesungen werden. Die beigefügte Übersetzung diene nur als Hilfsmittel zur Gewinnung des Ausdrucks beim Vortrag. Ein feinsinniger Dirigent ist vonnöten, der auf die vom Komponisten gewollten Feinheiten mit liebevoller Sorgfalt eingeht.

3. Zwei Balladen von Willibald Alexis. op. 61. (Challiers Verlag, Berlin.)

Über des Meisters weltberühmten Fridericus rex uns näher zu verbreiten, ist nicht erforderlich; auch hat Maximilian Runze in seinen beiden Untersuchungen über die Quellen des Friedrichsliedes[1]) Muster von philologischer Genauigkeit und Gründlichkeit geliefert. Carl Loewe hat sowohl den Fridericus, als den General Schwerin selbst für vier Männerstimmen gesetzt, und es ist deshalb die Pietätlosigkeit unbegreiflich, mit der die Redaktoren des neuen „Volksliederbuches" es zulassen konnten, daß an dem Meisterwerke ein „Arrangement" vorgenommen wurde. Bei dem näseinden, äußerst platten und aufdringlichen Eintritt des ersten Tenors in der zweiten Strophe möchte man nur mit Hamlet

„O schaudervoll! schaudervoll! höchst schaudervoll!"

ausrufen. „Glauben Ew. Lordschaft etwas Besseres zu liefern als die Apostel und Propheten?" so fuhr Händel einen bischöflichen Herrn an, der ihm einen Text zum „Messias" liefern wollte. *Mutatis mutandis* gilt dies auch von dieser neuesten „Bearbeitung" des Friedrichsliedes. Unbegreiflich ist es ferner, daß man dem zweiten Chorlied dieses Opus, dem „General Schwerin", die Aufnahme in die Sammlung versagt hat. Das Werk bildet zu dem rücksichtslosen Soldateskahumor des „Fridericus" einen schönen Gegensatz durch die bei aller Derbheit des Ausdrucks über dem Ganzen liegende tiefe Schwermut. Der nach jeder Strophe wiederkehrende Refrain:

f Schwe- rin ist tot! p Schwe- rin ist tot!

enthält eine so unendlich laute Klage und dabei wieder eine so tiefe, fast verzweifelnde Trauer über den Fall des Helden, daß das Werk einen erschütternden Eindruck hinterläßt.

[1]) Loewe: Hohenzollern-Album (Breitkopf & Härtel), p. XII ff. und Gesamtausgabe, Bd. V.

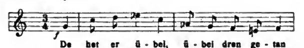
4. **Fünf Humoresken für vier Männerstimmen.** op. 84. (Berlin, Bote & Bock.)

Um diese köstlichen Gaben ihrer unverdienten totalen Vergessenheit zu entziehen, hat man wenigstens ein paar Stücke, für eine Singstimme arrangiert, als notdürftigen Ersatz in der Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel) veröffentlicht, was jedesmal angemerkt werden soll.

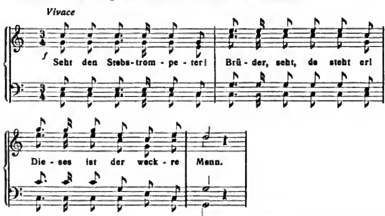
Der Sinn für feinen Humor und seinen Ausdruck in der Tonsprache, den Loewe in Balladen wie „Graf Eberstein", dem Goetheschen „Hochzeitlied" und dem „Zauberlehrling", den „Hinkenden Jamben", den „Fabelliedern" und zahllosen anderen bereits glänzend dokumentiert hatte, kommt auch bei dieser neuen Gattung in jedem Takt zur Erscheinung. Wie hübsch ist z. B. in dem unverwüstlichen Matthias Claudius'schen „**Urian**" der Unterschied des canonischen Chorgesanges in der ersten bis sechsten

Da hat er gar nicht ü - bel dran ge - tan

und der letzten Strophe



durchgeführt! Wie reizend imitieren im „**Stabstrompeter**" von Friedrich Rückert die vier Singstimmen die schmetternde Fanfare:



Die höchst komische, moralische Sage von dem „**Kloster Grabow**" im Lande Usedom, die Friedrich Rückert in ergötzlicher Weise erzählt, gibt

Loewe Gelegenheit, seinem übersprudelnden Humor die Zügel schießen zu lassen. Während vier Solostimmen die gottesjämmerliche Geschichte von den unmäßigen Mönchen, die sich gegen das Gesetz an zwei ungeheuer fetten Stören die Mägen verdarben, erzählen, bringt der Chor als Refrain jeder Strophe die Moral. Wenn nun die beiden Bässe recht brummend und gedämpft mit ihrem Gesang beginnen, um das eifrige laute Plappern der Tenöre wirksam hervortreten zu lassen:

Allegro

sie hät-ten sich sol-len be- gnü-gen, sie

Sie hät - ten sich sol - - len be - - gnü - -

hät-ten sich sol-len be- gnü-gen

so werden sie die Lacher immer auf ihrer Seite haben. Die bekannte Rückert'sche Ballade „Die Riesen und die Zwerge", die No. 4 dieses Opus bildet, hat der Meister derart gesetzt, daß ein Baritonsolo die ganze Erzählung bestreitet, während der Chor nur, gewissermaßen als Vor- und Nachspiel, vor der ersten und nach der letzten Strophe marschartig und stark fünfmal die Worte „Die Riesen und die Zwerge" singt und während des Solo höchst spaßig als Brummstimme fungiert. Da das Lied in glücklichem Arrangement für eine Singstimme mit Klavierbegleitung in Bd. XVII der Gesamtausgabe leicht erreichbar ist, so möge es dort und auf Seite XII der Einleitung auch die treffende Ausführung Runzes nachgelesen werden.

Wie aber ein so originelles Gedicht wie Rückerts „Martini" und seine Vertonung durch Loewe so gänzlich unbekannt sein kann, das ist schwer zu begreifen. Anmutig sind die Verse des formgewandten Dichters, witzig der Inhalt. Und für alles findet Loewe charakteristische Töne. Bald läßt er seine vier Stimmen das schauderhafte Wetter, das dieser fürtreffliche Heilige immer mitbringt, schildern, bald das Schreien der unglücklichen Gänse:



Oder er malt das lustige Tanzen, Trinken und Essen der Gäste, die sich tüchtig dran halten müssen, denn:



5. Der Papagei. Humoristische Ballade von Fr. Rückert für vierstimmigen Männerchor. op. 111.

Wie die beiden Alexis'schen Kriegsgesänge[1]) hat Loewe auch Rückerts prachtvolle Erzählung von der Waterlooer Schlacht nicht nur für eine Singstimme, sondern auch für Männerchor gesetzt. Auch dieses Werk fehlt grundlos im „Volksliederbuch". Wie der äußerst gebildete, bisher französisch sprechende Papagei nach der Schlacht infolge des Kanonendonners nur noch „Bum" sprechen konnte, wie alles liebenswürdige Schnalzen und Zirpen seines Besitzers immer nur das ominöse „Bum" aus dem Schnabel des völlig vor den Kopf geschlagenen Vogels bringt, das ist äußerst drollig gemacht und im Vortrag gar nicht zu verfehlen.

6. Sechs vierstimmige Gesänge für Männerstimmen. Ohne Opuszahl. (Mainz, Schott.)

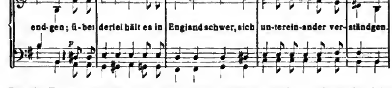
Die beiden ersten, „Das dunkle Auge" von Lenau und das „Nachtlied" von Raupach, sind weiche, melodische Gesänge in Mendelssohns Art. Am dritten, „Würde der Frauen" von Schiller, interessiert uns der Umstand, daß dieses Preislied ganz sinngemäß von Männern allein vorgetragen wird; auch sind die die Zartheit der Frauen und die Kraft der Männer ausführenden Gegensätze durch Tempo- um Tonartwechsel glücklich getroffen. Als No. 4 zeigt sich die Neuschöpfung eines der beliebtesten einstimmigen Loeweschen Gesänge, „Des Glockentürmers Töchterlein" von Rückert, für Männerchor, nicht etwa ein Arrangement, sondern eine ganz neue Komposition. Im Gegensatz zu anderen Meistern (bekanntlich hat Beethoven den Mignon-Gesang „Nur wer die Sehnsucht kennt" vier-, Schubert sogar sechsmal vertont) steht diese Tatsache bei Loewe einzig da. Ich möchte dieser Chorschöpfung, in der namentlich das Anschlagen der Glocken sehr hübsch durch die tiefen Bässe gemalt

[1]) Vgl. No. 3.



wird, während der erste Tenor in Koloraturen darüberhin schweift, vor der einstimmigen den Vorzug gehen. No. 5 und 6 gehören zu Loewes originellsten Gaben. Wie er uns den urkomischen „Rüberettig" des Willibald Alexis bietet, das muß gehört werden; englische Steifheit und deutsche Derbheit wechseln allerliebst miteinander ab:





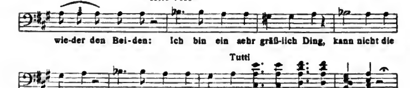
Da die Farce auch für eine Singstimme sehr geeignet ist, so fehlt sie nicht in der Gesamtausgabe[1]).

„Die lustige Hochzeit", ein wendisches Spottlied, von Herder meisterhaft in seinen „Stimmen der Völker" übertragen, zeigt uns nun den Tondichter in seiner ganzen Eigentümlichkeit. Daß er den Volkston an sich meisterlich trifft, kann uns in Anbetracht der nahen Verwandtschaft von Ballade und Volkslied nicht weiter wundernehmen. Aber auch das Lokalkolorit ist so vorzüglich gewahrt, daß man die neben allem Spott und Übermut bei diesen Völkern doch immer vorhandene düstere Herbheit überall wahrnimmt. Endlich verdient der kunstvolle Satz in diesem Werk noch ein ganz besonderes Lob. Die Durchführung ist derart, daß jede der sieben Fragen von einem Baßsolo, jede der sieben Antworten vom Chor, jede der sieben Gegenreden von einem andern Solo und endlich jeder der sieben letzten Sätze wieder vom Chor gebracht wird, z. B.:



[1]) Bd. XVI, S. 125.

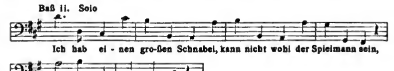




Der Zaunkönig wird dann vom ersten, die Krähe vom zweiten Tenor, der Wolf vom zweiten Baß, der Hase wieder vom ersten Tenor, in köstlichem $^3/_8$-Takt, gebracht:



Wie prachtvoll ist dann die Antwort des zum „Spielmann" ausersehenen Storches:



Man sieht ordentlich die gravitätischen Schritte und den auf der Suche nach Fröschen in den Sumpf gebohrten Schnabel. — Der Höhepunkt des Ganzen wird in der famosen, 23 Takte langen Schlußfuge des Meister Reineke Fuchs erreicht; er gibt in seiner Antwort sogleich das listige, windesschnelle Thema an:



Der Nachschlag des ersten Basses, der als letzte der vier Fugenstimmen scheinbar nicht fertig wird, am Schluß des Ganzen, ist von überwältigender Komik:

wird er eu - er Tisch sein, so wird er eu - er Tisch sein.

ja so wird er eu - er Tisch, ja so wird er eu-er Tisch sein.

Tisch, ja so wird er eu - er Tisch, ja so wird er eu-er Tisch sein

eu - er Tisch, ja so wird er eu-er Tisch sein.

7. Vaterländische Lieder (sämtlich im „Hohenzollern-Album", Bd. 1, unter den Nummern 2—6, 10—11, 14—15, 17 abgedruckt).

No. 4 (Dem König), für Männerchor gesetzt von dem zu früh gestorbenen Martin Plüddemann, ist ein Gesang voll Kraft und Energie.

No. 10 (Der deutsche Rhein), eine in hoher Begeisterung erglühende Komposition des bekannten Beckerschen Gedichts:



No. 11 (Die deutsche Flotte) ist historisch interessant für die Flottenbewegung des Jahres 1848, aus dem der Chor stammt. Die übrigen, in musikalischer Hinsicht von geringem Wert, mögen an Ort und Stelle eingesehen werden; ihr Fehlen in einer etwaigen Sammlung der Loeweschen Chöre würde belanglos sein.

8. Des Königs Zuversicht. op. 118.

Das Lied erschien 1839 in mehreren Fassungen (auch für Männerchor) und ist im „Hohenzollern-Album" abgedruckt. Als freie Umdichtung des dritten Psalms zeigt es vorwiegend eine majestätische Ruhe, läßt jedoch an einigen Stellen einen kampfesmutigen Sinn hindurchleuchten. Es ist sowohl a cappella als mit einer von Loewe gesetzten Klavierbegleitung zu singen.





9. Zwei Gesänge für die Stettiner Liedertafel. (Berlin, Trautwein).

Das erste, Stiftungslied betitelt, ist nie wieder zum Abdruck gelangt, wohl aber das originelle zweite „Otto-Lied“ (für eine Singstimme mit Klavierbegleitung arrangiert).[1] Es erzählt in launiger Weise die Bekehrung der unmäßig zechenden heidnischen Pommern durch den „feinen Gottesmann“ Otto von Bamberg. Sehr hübsch ist das Tohuwabohu ihrer früheren Zechgesänge ausgedrückt:

und brumm - ten takt- und re - gel - frei wie

und brummten takt- und re-gel-frei wie Bä-ren in der Wüs-te-nei und

10. Gutenbergs Bild von L. Giesebrecht (Mainz, Schott).

Als eine kleine Ergänzung zu seinem großen Oratorium „Gutenberg“ (op. 55) ist dieser feierliche Gesang von Loewe für die Gutenbergfeier im Jahre 1837 komponiert worden. In prachtvoller Ausstattung, mit dem Monument im Kupferstich, erschien das Werk (auch für gemischten Chor), ist aber heute nicht mehr aufzufinden. Wir geben als Beigabe die Reproduktion des Originaltitels.

11. Acht Freimaurer-Lieder. Gedruckt in „Melodien zu den Liedern des neuen Freimaurer-Gesangbuches für die Große National-Mutter-Loge der Preußischen Staaten, genannt: zu den drei Weltkugeln“. Heft 2, Berlin 1836.

Daß diese Gesänge ihren Zweck ganz erfüllen, braucht nicht besonders erwähnt zu werden. Sie dürften in einer Gesamtausgabe nicht fehlen. Sieben von ihnen sind a cappella, einer mit Klavierbegleitung gesetzt; den wirksamsten hat Loewe übrigens in sein kleines Oratorium „Johannes der Täufer“ aufgenommen:



[1]) Gesamtausgabe Bd. XVI, p. 119.

12. Das Paradies in der Wüste. Legende von Herder. Für eine Tenorstimme und einen Männerchor. op. 37, No. 3. (Mainz, Schott.)[1])

Diesea von Herder sinngemäß in die Sammlung seiner „Legenden" aufgenommene Werk ist ein Mittelding zwischen weltlicher und geistlicher Musik. Hilarion aus Palästina zieht zur Thebaide, um die Grabstätte seines Frenndes, des hundertjährigen Antonius, zn besuchen. Mitten in der grausen Wüste tut sich ihm ein elysisch schönes Gefilde auf, in dem die Jünger des Toten ihn erwarten. Alle seine Lieblingsplätze zeigen sie dem Hilarion, nicht das Grab, weil dies so der Wille des Toten gewesen sei. Die Bitte der Jünger, von nun an ihr Führer, „Antonius der Christenheit", zu sein, lehnt Hilarion ab und zieht in selig-gehobener Stimmung von dannen, von den Segenswünschen der Jünger begleitet. Während nun vielleicht die schönen Herderschen Worte manchem Literaturkundigen bekannt sein dürften, ist die edle Loewesche Komposition völlig unbekannt geblieben. In freiem, über das Legendenartige schon etwas hinausstreifendem Spielraum bewegt sie sich und gewinnt, zumal durch den Wechsel von Solo und Chor, einen wirkungsvollen, fast dramatisch zu nennenden Anstrich. In einfachem nnd doch kunstvollem Satz bewegt sich das Selbstgespräch Hilarions, mit dem das Werk beginnt, und leitet nach kurzem *Recitativo accompagnato*, jener durch Bach unsterblich gemachten Form, zur Schilderung der Wanderung des Heiligen über. Folgende Figur zeichnet treffend ihre Mühseligkeit und Schrecknisse:



Dann tritt sie, als ein aus Felsengebirg hervorspringender Bach, ein Palmenhain und eine „Traubenwand" sich zeigen, in die Oberstimme:



[1]) Gesamtausgabe Bd. XII, No. 12.





Und nun Hilarion am Ziel, da setzt der Chor der Jünger ein:

Baß I, II — Baß I

Hier, hier be - tet' er. Auf die-ser Hö - be sang er Hym-nen.

p

Tenor II — Tenor I

Dort pfleg-te er zu ruhn. Hier ar - bei - tet' er.

So versteht Loewe die anmutige Szene aufs abwechselungsreichste zu gestalten und die edle Klangwirkung des Chors dabei nicht außer acht zu lassen. Rührend schön ist namentlich die Bitte der Jünger, daß Hilarion bleiben möge:



Vor langer Zeit wurde das Werk einmal mit ganz kleinem Chor im Berliner Loewe-Verein ausgeführt und erzielte eine tiefgehende Wirkung.

13. Drei ungedruckte Gesänge. (Manuskripte in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.)

Die Schilderung des Regnens wird im „Regenlied" (J. N. Vogl) in ganz ähnlicher Weise erreicht wie bei dem unter No. 1 besprochenen

Heineschen Gedichte: die drei Unterstimmen (Tenor II, Baß I und II) singen ganz leise die Anfangsworte „Wie fallen die Tropfen", während vom dritten Takte an die ersten Tenöre durch ein geschwindes Staccato das Fallen malen. „Märznacht" von Ludwig Uhland, 1865 nach seinem ersten Schlaganfall mit zitternder Hand von Loewe niedergeschrieben[1]), zeigt uns den Loewen noch in alter Kraft. „Brüderliche Teilung", eine entzückende Humoreske von Rückert, sollte anscheinend das sechste Stück von op. 84[2]) bilden; sie schließt sich den anderen dieses Opus würdig an und behandelt einen ähnlichen Stoff wie des Dichters „Ich und mein Gevatter" („Kirschvogel und Kernbeißer"), das Loewe ebenfalls mit reizendster Musik geschmückt hat[3]). Zwei Solostimmen (Tenor I und Baß I) beginnen zu erzählen:



und alsbald setzt der Chor, leicht imitierend, ein; die Solisten fahren fort:



Abermalige Wiederholung durch das Tutti, mit besonders komischer Ausführlichkeit in den Baßstimmen:



Nun ist die Tätigkeit der Solisten zu Ende; die Trennung der zwei Erzähler wird jetzt durch die zwei Tenöre einerseits, die zwei Bässe andererseits hergestellt, derart, daß das, was das arme benachteiligte Brüderchen (Tenöre) erzählt, von dem älteren (Bässe) härbeißig-bekräftigend in der dritten Person wiederholt wird. Es wirkt nun höchst lustig, wie sich der ältere das Fleisch der Pflaume und den Kern der Haselnuß nimmt und zur Erklärung laut sagt:

[1]) Vgl. das Faksimile unter den Kunstbeilagen dieses Heftes.
[2]) Vgl. No. 4.
[3]) op. 62, H. 2, No. 3; Gesamtausgabe Bd. XVIII, S. 80.

(Bässe): „Ich sprach: Das feste Innere
Hab ich dir dort gegeben,
Und hier das Äußere dünnere
So wird sich beides heben,“

während der jüngere höchst larmoyant und leise, fast wimmernd, immer nur wiederholt:

(Tenöre): „Er aß das Fleisch der Pflaume gern,
Mir ward der Stein, der kahle;
Gern aß er von der Nuß den Kern,
Mir ward die harte Schale.“

Die Moral des Schlusses:

„Und daß du besser denkest nach,
So lern dies Lied auswendig“

wird im muntersten $^{6}/_{8}$-Takt gebracht.

(Schluß folgt)



DIE BAYREUTHER FESTSPIELE

von Dr. Karl Grunsky-Stuttgart



Kaum darf man es wagen, von etwas anderem zu sprechen oder zu denken, als vom Luftschiff Zeppelins. Der Widerstand der Natur entfesselt den Gegeneifer der Menschen, und dem bewunderten Erfinder fließen die Mittel nach Tausenden zu. Den genialen Techniker hoch in Ehren — aber es berührt jeden, der noch von anderem als Fahrzeugen träumt, schmerzlich, daß alle Aufgaben, die der menschlichen Seele herren, zurückgestellt werden. Ein winziger Teil der Opferwilligkeit, der jetzt eine technische Erfindung lohnt, hätte zum Beispiel 1876 genügt, Richard Wagner sein Festspielhaus von Volkes wegen zu erbauen und dem Schöpfer des Rings ein sorgenfreies Alter zu gewähren — und würde heute genügen, z. B. die Stipendienstiftung wirksam zu stärken! Der Meister hatte Recht, wenn er spottete: „Wo wäre die Nation, welche dieses Theater sich errichtete?" Vom einzelnen wurde es dargeboten, für einzelne. Ohne die Mittel der Bekanntgebung, wie sie jedes öffentliche Unternehmen anwendet, allein durch die ruhig-stille Kunde, die von kunstbedürftigen Besuchern ausging, hat sich Bayreuth im Lauf der Jahrzehnte befestigt. Kommen jetzt viele, die sich die Sache einmal im Leben angesehen haben müssen, so ist das eine Nebenfolge des Ruhmes, die jede andere erlesene Schöpfung der Kunst begleitet; soviel bekannt, hat man es Michelangelo noch nicht zum Vorwurf gemacht, daß er auch von reisenden Engländern angestaunt wird. Übrigens sind die Deutschen im Begriff, die Ausländer in Bayreuth zurückzudrängen; nach einer Berechnung, die ich 1906 aufstellte, waren damals gegen 1904 630 Reichsdeutsche mehr gekommen. Für dieses Jahr fehlen noch die zahlenmäßigen Belege. Die Zunahme der deutschen Gäste ist ein unumstößlicher Gegenbeweis gegen Riemanns Behauptung, die in der neuesten Auflage des Lexikons noch dasteht: daß „das Interesse der Nation [an Bayreuth] bereits abnehme" (!). Gewiß, wenn man auf alles hinhorchen wollte, was seit nun 32 Jahren über die Aufführungen in der breitesten Öffentlichkeit verlautet, so müßte man über das entblößte Verständnis erschrecken, das sich hier auftut. Wie oft ist wiederholt worden, Bayreuth sei rückständig, krebsgängig, und so fort — und immer eifriger beeilt sich der Deutsche schon im Herbst vor den Festspielen, den ersehnten Platz zu erlangen! Beide Ringe waren diesmal vier Wochen nach der Ankündigung vergeben. Dies ist doch eine Antwort auf die Stimmen der Mißwollenden, die zu denken gibt: sollte wirklich die regelmäßige Klage über verfehlte Aufführungen einen richtigen Begriff von den Eindrücken der Besucher geben? Kann man überhaupt auf seelischem Gebiete eine Art Querschnitt oder ein Parallelogramm der Kräfte ziehen? Wenn man im Festspielhaus einen verstohlenen Blick wirft auf die 1600 Köpfe, die vom Bühnenbild gebannt sind, dann überkommt einen als Berichterstatter ein Gefühl der Ohnmacht, all die inneren Bewegungen der Gedanken und Herzen aufzeichnen zu können. Einzig bleibt der Gesamteindruck angespannter Ruhe, an dessen Zustandekommen der einzelne nach der Kraft der seelischen Eindrucksfähigkeit teilnimmt. So bescheide ich mich auch für diesen „Bericht" damit, einige Eindrücke wiederzugeben, während andere Besucher vielleicht stärker, andere schwächer empfunden haben.

Um es geradeheraus zu sagen: der übliche Ton, in dem über musikalische Aufführungen berichtet wird, paßt eben gar nicht auf Bayreuth. Denn hier fällt eine wichtige Voraussetzung fort, die anderswo überall zutrifft, daß man sich nämlich gegen Übervorteilung zu schützen hat. Wo die Kunst einem irdischen Gewinne untertan ist, bleibt sie, mögen manche Leistungen auch ans Himmlische grenzen, dem allgemeinen Gesetze des Marktes unterworfen, der möglichst Geringes möglichst teuer umsetzt. Aus der gegenseitigen Schlauheit der Bietenden und Bedürfenden ergibt sich der Preis. Hier hat es einen guten Sinn, von Sachverständigen zu erfahren, ob das Gebotene preiswert war. Hat es auch in Bayreuth einen Sinn? Es kommt doch in Betracht, daß dort die meisten Besucher Bescheid wissen und gar nicht erst zu fragen brauchen, wie sie für ihr Geld bedient worden seien. Die Hauptsache ist, daß an dem guten und besten Willen, die Meisterwerke aufs würdigste und liebevollste ins Leben zu rufen, nicht im geringsten gezweifelt werden kann; was Ehre ohne Gewinn bringt, das wird am freudigsten geleistet. Sollte jemandem bange gewesen sein, ob sich ohne Frau Wagner, die diesmal heroisch entsagend Proben und Aufführungen fernblieb, der Gesamtwert der Leistungen erneuern könne, so ist er gewiß durch den Lohengrin von jeder Ängstlichkeit geheilt worden. Die Vorstellung vom 5. August rief sogar eine so einheitliche, mächtige Kundgebung hervor, daß Siegfried Wagner, wie nach der dritten Tannhäuseraufführung 1904, sich genötigt sah, ausnahmsweise die Erregung durch persönliches Erscheinen zu beenden. Dieser Lohengrin, den Siegfried Wagner szenisch fast ganz neu geschaffen hatte, den er mit innigster Liebe dirigierte, war nicht mehr der Lohengrin des Zeitgenossen Schumanns und Mendelssohns, sondern der Lohengrin Richard Wagners, der den Ring, Tristan, Parsifal, die Meistersinger im Busen trug. Alles, was eine mißverstehende Auffassung ins Schwächliche verdorben hatte, war ausgemerzt. Zart, keusch und kräftig erstand in allen Teilen das tragische, erschütternde Werk. Es ist in der dramatischen Geschichte ohne Beispiel, daß Meisterschöpfungen erst nach Jahrzehnten ihre volle Wirkung erlangen, so wie in Bayreuth namentlich der Fliegende Holländer, Tannhäuser und Lohengrin. Gerade diese Dramen der ersten Schaffenszeit verdanken dem Festspielhaus ihre eigentliche Verwirklichung, der man nun einen Maßstab für die gewöhnliche Wiedergabe der Opernbühnen entnehmen kann. Wie der Tannhäuser von 1904 gegen die Aufführungen im Jahre 1891, 1892 und 1894 noch verfeinert und verinnerlicht war, so ist es Siegfried Wagner gelungen, diesmal die Eindrücke von 1894 (wenn ein Vergleich so weiter Zeitpunkte zuverlässig ist), wo irgend möglich, noch zu steigern. Das Geheimnis liegt nicht in besonderen Schlichen, sondern darin, daß Siegfried Wagner der wundervollen Handlung Schritt für Schritt, musikalisch wie szenisch, mit liebender Hingabe folgte. Neu hergestellt war die kulissenlose Ausstattung des ersten und letzten Bildes an der Scheide. Ebenso hatte Siegfried Wagner, der Architekt, die Burg im zweiten Akt neu aufgebaut. Das waren Bühnenbilder von befreiender Natürlichkeit und Schönheit. Ganz besonders fiel mir auf, wie durch die Beleuchtung und ferner durch alles, was zum beweglichen Bilde gehört, der Eindruck der Echtheit verstärkt wurde. So stimmungsvoll, wie im dritten Akt, strahlt der Morgen auf Bildern der Holländischen Malerschule; so farbenklar und farbenfreudig, wie beim aussichtsreichen Burghof des zweiten Aktes, sind auf altniederländischen Bildern Vorder- und Hintergrund ausgeführt. Stammen die verglichenen Bilder auch aus viel späterer Zeit als König Heinrich, so hindert doch nichts, anzunehmen, daß schon im 10. Jahrhundert Natur und Menschen einen so herrlichen Anblick gewährt haben; womit denn auch dem Anspruch auf geschichtliche Wahrheit wesentlich genügt ist. Außerdem waren die nötigen geschichtlichen Einzelheiten

getreulich beachtet. Selbst der Taube, um mit Herder zu sprechen, hätte den Lohengrin verstehen müssen und wäre durch die Wonne des Auges entschädigt werden. Von der Anschaulichkeit der Handlung möchte ich nur wenige Beispiele anführen: im ersten Akt begibt sich der König von der linken Seite zum Gebet nach rechts, wo ein schlichter Altar mit einem rohen Kreuz steht. (Gewöhnlich betreten alle, König und Volk, den soeben geheiligten Hag.) Das Gebet vor dem Kampf wurde dadurch natürlich und eindrucksvoll. Großartig in jede Bewegung ausgedacht war die nächtliche Szene zwischen Ortrud und Elsa im zweiten Akt. Einen bedingungslosen Verehrer Nietzsches möchte ich angesichts dieser Überlegenheit der *caritas* fragen, ob er an der moralischen Absurdität solchen Seelenadels festzuhalten wage? Ist nicht Ortrud selbst verwirrt, wenn sie anfangs nur die Entgegnung findet: O habe Dank für soviel Güte!—? Aus dem dritten Akt sei herausgehoben, welche Wirkung das letzte Auftreten Ortruds macht, wie sie über den leeren Königssitz an der Eiche herzuschleicht.

Alles, was vom Willen der einheitlichen Leitung abhängt, das fließt in Bayreuth jedesmal zu einem überraschend herrlichen Eindruck zusammen. Namentlich waren im Lohengrin diesmal Gesang und Spiel der Chormassen über alle Begriffe schön und mannigfaltig. Wir sind im gewohnten Theater froh, wenn hie und da ein Strich aufgemacht wird, wenn sich die vorne stehenden Chorsänger ab und zu lebhafter regen. Solche Vorzüge werden auch nach Gebühr gepriesen. Was soll man aber zu dieser sinnvollen Lebendigkeit sagen, mit der sich jeder einzelne Sänger, als hafte auf ihm allein das Auge des Zuschauers, im Rahmen der Handlung frei und wie aus eigener Eingebung bewegt? Waren nicht zum Beispiel die Chöre des zweiten Aktes, vor dem Brautzug, vorbildlich an Klangschönheit, an Gewalt des Ausdrucks, an ungeordnet-geordneter Gebarung? Nur weil man von Bayreuth das Außerordentliche erwartet, nimmt man all dies als selbstverständlich hin. Zur Ungerechtigkeit aber verführt jene Erwartung, wenn man lauter geniale Hauptträger der Handlung verlangt. Woher soll Bayreuth die Darsteller nehmen, als aus der Welt der Sänger und Sängerinnen? Kann ein Vernünftiger das Vollkommene, das völlig Ursprüngliche von ihnen erwarten, da sie sich außerhalb Bayreuths in einer mindestens unvollkommeneren Welt betätigen müssen? Ich gestehe, daß mir zu einem freudigen Eindruck in Bayreuth schon die Leistung hinreicht, die von reinem Willen zeugt und sich dem Zug des Dramas einordnet. In diesem Sinn dürften auch andere mit dem Telramund Dawisons aus Hamburg, mit dem König Hinckleys, auch aus Hamburg, mit dem Heerrufer Geiße-Winkels aus Wiesbaden, mit dem Lohengrin Dalmorès' aus New-York zufrieden gewesen sein. Alle diese waren stimmlich vorzüglich, und im Spiel frei von Operngewohnheiten. Die Neigung Dawisons, wirklichen Sprechton anzudeuten und dabei die Reinheit der Intervalle zu trüben, schien mir in der zweiten und dritten Vorstellung nachzulassen. Einzeln ausgeführte Beurteilungen der verschiedenen Stimmen niederzuschreiben, dazu ist, wie ich glaube, ein Bericht aus Bayreuth nicht der erwünschte Anlaß. Merklich über den Wert der Rechtschaffenheit ging die Leistung der Ortrud hinaus: Edith Walker aus Hamburg ließ eine Stimme hören, die klar, nie scharf tönte, und deren seelische Resonanz namentlich von der Szene mit Elsa an immer mächtiger ergriff. In der Nachtszene mit Telramund war der Ausdruck der Wildheit nicht erschöpft. Aber wer kann dies? Man bedenke, daß eine Aufführung, die alles heraufholte, was im Werke steckt, kaum zu ertragen wäre. Sind doch schon die Elsa der Frau Fleischer-Edel aus Hamburg und der Lohengrin des Herrn von Bary aus Dresden dem Ideal so nahe gekommen, daß wir völlig überwältigt waren. Frau Fleischer-Edel, deren Elisabeth in lebendiger Erinnerung

steht, hat sich zu einer genialen Darstellerin der Elsa weiter entwickelt: ein grenzenlos warmer Gesang wird von einer äußerst fühlsamen Seele entzündet. Dr. von Bary hat den modulationsfähigsten Tenor, den ich kenne; der Ausdruck in Stimme und Gebärden verrät unzweifelhaft eine bedeutende Innerlichkeit. Und nun ein Wort über das von Siegfried Wagner geleitete Orchester. Überall an entscheidenden Stellen bekundete sich das edle Streben, durch merkliche oder unmerkliche Dehnung der Lohengrin-Musik jene Ruhe zu wahren, für die das moderne Getriebe den Sinn nicht hat und nicht zu haben wünscht. Insbesondere muß man bekennen, daß, wer die Klänge des Vorspiels so unsagbar weihevoll erwecken kann, sich Dank und Treue aller vornehm Gesinnten erworben hat. Noch nie wurde dieses in reinster Sehnsucht erstrahlende Vorspiel so zum Erlebnis wie diesmal in Bayreuth unter Siegfrieds Leitung. Ob freilich so etwas Feinde verstummen macht, ist fraglich: in der Regel wächst ihre Wut mit der Wucht großer Leistungen. Auch ist ererbte Feindschaft schwerer niederzuhalten, als errungene. Aber es wird nicht daran zu rütteln sein: Szene und Musik im Lohengrin beweisen, daß Siegfried Wagner in der Welt seines Vaters wirklich lebt. Tut es not, so sei Partei für ihn ergriffen, wenn schon jede freudige Anerkennung als Akt der Parteinahme bewertet wird.

Die drei ersten Aufführungen des Parsifal hat Dr. Carl Muck geleitet; einige Male wird Balling für ihn eintreten. Am schönsten in allen Teilen gelang wohl der zweite Parsifal-Tag. Da sang Alois Hadwiger, jetzt in Koburg, den Helden, während Frau Leffler-Burckard aus Wiesbaden als Kundry fast denselben elementaren Eindruck hervorrief wie vor zwei Jahren. Trotz bedeutender Stimme und — besonders in der dritten Aufführung — erfolgreicher Mühe, den Operntenor vergessen zu machen, schien Burrian aus Dresden nicht ganz in gleichem Maße willkommen zu sein wie Hadwiger. Es muß aber ein wundersamer Zauber in Bayreuth wirken, daß sich der spröde Dresdener Tenorist den Zusammenhängen des Parsifal-Dramas geschmeidig einfügte. Edith Walker soll als Kundry mit Frau Leffler-Burckard gewetteifert haben; manches sei bei dieser, manches bei jener anders hervorgetreten. Die Walker bemeisterte, wie sich vermuten läßt, besonders ergreifend die Szene mit Klingsor und sodann die Erzählung ihres schrecklichen Lachens. Für die Rolle des Gurnemanz waren drei Vertreter vorgesehen: Dr. Felix von Kraus (München), Hinckley aus Hamburg und Richard Mayr aus Wien. Wir waren glücklich, jedesmal F. von Kraus zu hören, der auch im Spiel immer freier, größer und feiner wurde. Auf derselben künstlerischen Stufe stehend wie A. von Bary, läßt der geniale Vortragsmeister einen mit Wohllaut gesättigten Gesang entströmen, dessen Ausdrucksgewalt das reiche Seelenleben des Gurnemanz restlos offenbart. Als Amfortas hörten wir sowohl den feinen, stimmungsvollen Whitehill aus Köln, als den kräftigeren Rudolf Berger aus Berlin. Die Erinnerung an gewisse Vorgänger konnte keiner von beiden verschwinden machen. Dagegen ließe sich der Klingsor des Herrn Schützendorf-Bellwidt aus Düsseldorf mit den besten Leistungen etwa eines Fritz Planck vergleichen; Rudolf Berger blieb auch als Klingsor zurück, und Walter Soomer, der Wotan des Rings, wird erst in den nächsten Vorstellungen als Klingsor eintreten. Carl Braun ließ sich als Titurel ausdrucksvoll vernehmen. Die von Prof. Rüdel (Berlin) und Kapellmeister Carl Müller (Bayreuth) einstudierten Chöre brachten es besonders am zweiten Abend zu jener scheinbar mühelosen Reinheit, die den Zauber des Weihefestspiels sichert. Die Blumenmädchen waren diesmal, zu froher Überraschung, neu gekleidet, wodurch auch ihre Bewegungen an Anmut gewinnen mußten. Bedenkt man, daß vorigesmal die Wandelbilder neu gestaltet waren, so wird man sich der Überzeugung nicht verschließen, daß sowohl Frau

Wagner als Siegfried Wagner unablässig bemüht sind, sachlichen Erwägungen Recht und Folge zu geben, wodurch denn ihre rühmenswerte Pietät die nötige Ergänzung nach der produktiven Seite hin erhält. Vielleicht könnte künftig auch der Vorhang nach dem letzten Akkord geschlossen bleiben? Es mag eine Zeitlang begründet gewesen sein, den Künstlern den Dank am Schluß zu verlautbaren: heute werden sie sich darüber beruhigen, daß schweigende Ergriffenheit, wie am ersten und zweiten, so auch am dritten Aktschluß ein untrügliches Zeichen tiefer Dankbarkeit bedeutet. Es wächst die Zahl der Hörer, die sich durch den Schlußbeifall gestört fühlen. Auch verliert das beste Bild bei nochmaligem Schauen den bestrickenden Eindruck, weil die Musik aufhört. Als Dirigent hat sich Muck mit jedem Festspieljahr inniger und tiefer in das unergründliche Werk versenkt. Noch scheint er aber — es ist dies meine vielleicht irrige Ansicht — zu der geläuterten Auffassung Levis, zu der überzeugten Empfindung Mottls nicht ganz vorgedrungen zu sein. Noch immer lassen die melodieführenden Stimmen im vierten Takt der Abendmahlsmelodie das herübergebundene Es vorzeitig fallen, wodurch das F der unteren Stimmen unwirksam wird; noch immer leidet der Karfreitagszauber durch Zuspitzung auf Eine Stimme, während gerade die Naturstimmungen im Parsifal durch offenkundige Fülle kontrapunktischer Beredsamkeit ergreifen. Bei der Stelle: Gesegnet sei, du Reiner, durch das Reine! — hört man (in der zweiten Sitzreihe) nichts von der charakteristischen Klarinette usw. Bestimmte Einzelheiten sind, glaube ich, für einen Dirigenten wertvoller als allgemeine Ausstellungen.

Mit einer bangen Angst vor den Barbaren sieht man das Jahr 1913 herannahen. Es wird nichts helfen, Parsifal wird 1913 oder 1933 dem Bühnenbetrieb preisgegeben werden. Die Mehrheit entscheidet, und sie ist in absehbarer Zeit nicht dafür zu gewinnen, daß die Kunst eine Sehnsucht, ein wahres, kräftiges Verlangen voraussetze. Der Gedanke, daß irgend einem Arbeiter der Parsifal entgehen könne, ist unserer demokratischen Zeit so schrecklich, daß sie der Reinheit dargebotener Kunst gar nicht mehr achtet. Wenn nur verbreitet und geworben wird — wie sich das menschliche Gemüt der aufgedrängten Gabe bemächtigt, bleibt unerwogen. Kunst ist nicht denkbar ohne den Willen zur Kunst; sie muß ihre Würde verlieren, wenn sie der Menge angeboten wird als etwas, das sich ohne Ringen und Mühen, ohne Sehnsucht und Spannung genießt. Diese unwürdige Zumutung hat die Kunst schon oft entwertet; es ist zu fürchten, daß der Parsifal nach 1913 ein rührseliges Schaustück werde, ungefähr wie der Lohengrin behandelt worden ist. Wären die Voraussetzungen unseres täglichen Lebens andere, so hätte der Meister keinen Grund gehabt, das Festspiel der Weihe für Bayreuth als für einen Zufluchtsort zu bewahren. Wollte er ja auch ursprünglich Tristan und Ring dem „Spiel auf Gefallen und Mißfallen“ entziehen! Daß die Familie Wagners den Parsifal nicht veräußerte, sichert ihr für alle Zeiten die Verehrung wahrer Kunstfreunde: sollten wir die Menge nicht verachten dürfen, die noch heute der Verleumdung Gehör schenkt, als werde der Parsifal aus Neid und Gewinnsucht zurückbehalten?

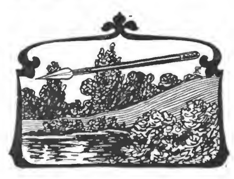
Der Ring ist seit 1896 in den Spielplan jedes Festjahres regelmäßig einbezogen. Gerade jenes Jahr, in dem Parsifal gar nicht erschien, und der gewaltige Andrang der folgenden Jahre beweisen, wie unentbehrlich Bayreuth auch für die anderen Werke außer Parsifal geworden ist. Der immer wiederkehrende Ring hat nur Ein Bedenken: daß er die künstlerische Arbeit belastet. Sechs Werke sind auch für die zweijährige Vorbereitungszeit Bayreuths eine riesige Aufgabe. Andererseits regt sich unabweisbar das Verlangen nach einem Fest der Feste, das uns alle

Werke vom Holländer so brächte; man sprach von einer Verteilung auf 1912 und 1913. Jedenfalls wäre, nachdem außer Parsifal und Ring auch die anderen Dramen mehrmals erschienen sind (Tristan fünfmal, Meistersinger und Tannhäuser je vier-, Lohengrin und Holländer je zweimal), ein fester Plan der Erwägung wert: so daß zuerst etwa Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, im andern Jahre Meistersinger und Tristan, im dritten der Ring bestimmt an die Reihe kämen. Jedesmal Parsifal hinzugerechnet, ergäbe eine gewiß durchführbare Anordnung, bei der die Ruhejahre beliebig eingeschaltet sein könnten, wenn nur der Gesamtplan feststünde. In zwei Zyklen je alle zehn Werke herauszubringen, ist ein naheliegender Gedanke, dessen Verwirklichung eher in weiteste Fernen greift.

Über die erste Gesamtaufführung des Rings breitete ein bewölkter Himmel leider seine drückende Schwüle und ein heißer, wolkenloser Götterdämmerungstag erschlaffende Hitze. Mitwirkende und Zuhörende litten unter solcher Ungunst, gegen die der Mensch machtlos ist. Und doch wußte man, daß ähnliche Eindrücke wie hier in Bayreuth an keinem andern Ort der Erde möglich sind. Vor allem läßt das Festspielhaus den Vorabend, das vernachlässigte Rheingold, in dem vollen Glanze seiner Anschaulichkeit, in der vollen Bedeutung seiner ewig gültigen Symbole erstehen. Müßige Umfragen nach dem Lieblingswerk Wagners haben wenigstens das eine ergeben, daß auf Rheingold keine Stimme fiel: ein sicheres Zeichen für den Wert dieser Schöpfung, in der das Geschäftsideal des 19. Jahrhunderts, das noch lange nachwirkt, einer gerechten und vernichtenden Kritik unterzogen wird. Wenn die Vertreter jenes Ideals eine Spur von Selbsterkenntnis haben, so muß ihnen freilich das Gewissen schlagen vor dem seelischen Elend, das auch Götter nicht verschont, wenn ihre Machtgier sich des Goldes bedient. Von Siegfrieds Tod ausgehend, hat der Meister das Rheingold zuletzt gedichtet: aus Sprache und Handlung redet die reifste Meisterschaft. Am segensreichen Gelingen der Aufführung war in erster Linie als Wotan Walter Soomer aus Leipzig beteiligt; auch in der Walküre und im Siegfried erhob sich der Darsteller zu imponierender geistiger Höhe. Die Folgezeit wird ihn vielleicht seine berühmten Vorgänger van Rooy und Bertram erreichen lassen. Zu einer unübertrefflichen, majestätischen Fricka hat sich die geniale Frau Reuß-Belce durchgebildet; in ihrer Hand lag auch die dramatische Assistenz der diesjährigen Festspiele. Donner und Froh wurden von den schon genannten Sängern Schützendorf-Bellwidt und Hadwiger verkörpert, während Freia in Lilly Hafgren-Waag eine anmutvolle Vertreterin hatte. Bekannt ist Dr. Otto Briesemeister aus Berlin als unvergleichlich feiner und beweglicher Loge. Dawison ergriff die Rolle des Alberich diesmal gesanglich und darstellerisch packend genug; jedenfalls übertraf er seine frühere Leistung entschieden. Für den vollendeten Mime von Hans Breuer aus Wien wäre kein Wort des Lobes zu hoch. Das prachtvoll ungleiche Riesenpaar charakterisierten Lorenz Corvinus aus Wien und Carl Braun aus Wiesbaden. Die Rheintöchter sangen Frieda Hempel aus Berlin (mit glockenheller Waldvogelstimme begabt), Bella Alten, die auch als erstes Blumenmädchen im Parsifal durch bezaubernd weiche Stimme auffiel, und Adrienne von Kraus-Osborne, die bekannte, gefeierte Konzertsängerin, die außerdem die Waltraute in der Götterdämmerung innehatte. Die Erda von Hermine Kittel aus Wien war vorzüglich, jedoch ohne den Eindruck der Schumann-Heink wieder zu erreichen. Als Nornen vereinigten sich: Hermine Kittel, von Kraus-Osborne und Frieda Hempel. Auf gleicher Höhe mit dem Rheingold stand die Aufführung der Walküre. Einen so tiefdurchdachten Siegmund, wie ihn Dr. von Bary darstellt, habe ich niemals miterlebt; der mannigfache Ausdruck der

Stimme und das schöne Spiel bemächtigen sich meiner Erinnerung ganz, wenn ich auch nur flüchtig der Walküre gedenke. Ellen Gulbrensen war eine herrlichere Brünnhilde denn je; sie beherrscht jetzt eine Stufenreihe von Empfindungen, die umfänglicher ist als früher. Frau Leffler-Burckard (die mit Frau Fleischer-Edel wechselt), erreichte trotz stimmlicher Unreinheit mächtige Wirkungen, und Allen Hinckley war als Hunding besser am Platze als vorigesmal in der Rolle des Hagen, die freilich auch diesmal keinen glücklichen Darsteller fand: Richard Mayr aus Wien brachte statt eines dämonischen ein behaglich Wienerisches Temperament mit. Eigentümlich ist, daß in der Götterdämmerung auch der Ausdruck menschlicher Angst und Qual bei Gunther und Gutrune zu versagen pflegt: Rudolf Berger und Cäcilie Rüsche-Endorf (Hannover) erschöpften die Rollen nicht, in die Wagner doch so viel Natürliches und fein Beobachtetes hineingelegt hat. Wie müßte die Gutrune-Szene wirken, ehe Siegfrieds Leiche hereingebracht wird! Die bloße Angst der Unglücklichen müßte das Herz jedes Zuhörers beklemmen, sein Blut erstarren machen! Freilich wäre, um derlei darzustellen, Genialität der Empfindung nötig — ich möchte Gutrune von einer Sängerin ersten Ranges hören. Eigentlich gibt es ja in Meisterwerken überhaupt keine zweiten Rollen. Alois Burgstaller hat in Bayreuth die erbetene Verzeihung erhalten für seinen in Amerika begangenen Verrat und den Siegfried wieder singen dürfen. Anfangs befangen und unsicher, steigerte er seine ungleiche Leistung doch in Achtung gebietender Weise, so daß er im dritten Akt der Götterdämmerung tiefer berührte, als man erwartet hatte. Das Orchester im Ring stand unter der berühmten Leitung Hans Richters, der diesmal auch die zweite Aufführung übernimmt.

Ob Leser, ob Künstler mit diesen kurzen Bemerkungen zufrieden sind, weiß ich nicht. Das Beste und Schönste, was ein empfänglicher Besucher aus Bayreuth mitnimmt, läßt sich doch nicht sagen, jedenfalls nicht öffentlich. Wer von den Mitwirkenden im Sinn und Geist des Meisters mittut, dem fließt wohl eine Kunde des Dankes ins Bewußtsein, ohne daß ihm eine gedruckte Äußerung zugeht. Zuletzt fühlen sich Darsteller und Zuhörer eins in der Dankbarkeit gegen den Schöpfer solcher Werke, die desto mehr Lebenskraft spenden, je öfter und gründlicher man ihre innere Bewegung durchmacht. Lassen wir die Welt über Wagner und über Bayreuth denken, was sie will: das Entscheidende ist, daß er gelebt und geschaffen hat, und daß es ein Bayreuth gibt!



Wenn auch die Wandlung, die Humperdinck mit seiner Schöpfung bewerkstelligt hatte, so umfassend wie möglich war, so konnte dennoch der Deutsche seit jener Zeit seine Ausländerei niemals ganz abstreifen. Mascagni hatte unterdessen in Italien Schule gemacht, und es war kaum zu verhindern, daß hie und da eines jener jungitalienischen Opernwerke über unsere Bühnen ging. In dem Maße, als sich jedoch diese Werke mehrten, steigerte sich allmählich immer wieder der Prozentsatz von deren Einfuhr nach Deutschland, so daß wir gegenwärtig abermals alle Ursache haben, dem von neuem um sich greifenden veristischen Kultus nach Möglichkeit Einhalt zu gebieten.

Sehen wir uns einmal um, mit welchen Komponisten wir es gegenwärtig hauptsächlich zu tun haben, so werden wir am häufigsten auf die Namen Mascagni, Leoncavallo und Puccini stoßen[1]). Von Mascagni, der sich mit der „Cavalleria rusticana“ vollständig ausgegeben hatte, treffen wir nur noch das ebengenannte Werk auf unseren Bühnen, das sich ebensowenig von ihnen ausrotten lassen wird, wie die noch um mehrere Stufen tiefer stehenden Leharschen Operetten. Das Volk hat einmal für derlei Musik Partei ergriffen; und ehe sich nicht in Volkskreisen offenblickende, klare Köpfe finden werden, die zu der Erkenntnis der Unnatur einer solchen Sorte von Kunst gelangen, werden wir uns wohl niemals von derartigen musikalischen Schlacken frei halten können.

Die erste Gefolgschaft, die Mascagni geleistet wurde, geschah durch Leoncavallo, dessen „Bajazzo“ wohl etwas ernster gearbeitet ist als die „Cavalleria“, nichtsdestoweniger jedoch unter derselben Fahne des radikalsten Naturalismus, der „Elendpoesie“, steht wie diese. Ebenso wie bei Mascagni waren auch bei diesem Komponisten alle Folgewerke bloß Nieten, die ihren Scheinerfolg teils ihrer sensationellen äußeren Tünche, teils aber ihren wirksam abgefaßten Textdichtungen verdankten.

Es bliebe nur noch Giacomo Puccini, gegenwärtig der gefährlichste von allen Italienern, der unter der Maske eines ernsten musikalischen Gebarens schon an vielen deutschen Kunststätten seine Triumphe gefeiert hat. Wenn auch die Erkenntnis des zweifelhaften musikalischen Wertes der Schöpfungen Mascagni's und Leoncavallo's unter Zunftmusikern erfreulicherweise bereits ungeteilt ist, so trifft man leider noch heute nur wenige Meinungen an, die sich rückhaltlos auch gegen Puccini's Opernprodukte aussprechen.

Der erste Gesichtspunkt, von dem aus man an eine Schätzung eines fremdländischen Kunstproduktes gehen sollte, müßte doch in der Regel seine Wertbeurteilung gegenüber unseren einheimischen Erzeugnissen

---

[1]) Umberto Giordano, Spinelli, Buongiorno, E. Wolf-Ferrari, Franchetti, E. Bossi u. a. kommen hier kaum in Betracht.

gleicher Gattung sein. Aus dem Resultate dieser Erwägung sollte sich dann die weitere detaillierte Wertung als Fazit mit dem Hinweis ergeben, ob die betreffende Schöpfung zu verwerfen oder zu fördern sei. Bei einer derartigen vergleichsweisen Betrachtung von Puccini's Opernwerken wird wohl niemand, der sich der Mühe einer eingehenden Prüfung der Partituren oder Klavierauszüge unterzogen hat, aus vollster Überzeugung behaupten können, daß diese Schöpfungen über den musikalischen Durchschnitt dessen, was heutzutage deutsche Künstler zu leisten imstande sind, hervorragen. Man nehme nur einmal die „Tosca" zur Hand mit ihrer blutleeren, seichten Musik, ihrem teils rührseligen, trivialen, teils schwindsüchtigen thematischen Gedankengang und bedenke, in bereits wie vielen Fällen wirklich grundgute deutsche Opern, die vielleicht äußerlich keine so sehr in die Augen springende, derbe Theatralik aufweisen konnten wie diese, einem solchen Werke zuliebe zurückgestellt werden mußten. „Es fehlt eben heute", sagt Dr. Scherber ganz richtig in seinem vortrefflichen Aufsatze über Degeneration und Regeneration[1]) „vor allem an einer lebensfähigen, kräftigen Opposition, die Auswüchse, künstlerische Übergriffe, artistische Despotieen zu paralysieren vermöchte." Zu diesem Mangel gesellt sich noch überdies das Fehlen eines echten Nationalgefühles in den Dingen der Kunst, das jedes Handeln und Entscheiden einem belebenden Fluidum gleich durchsetzen, das unsere Künstler förmlich instinktgemäß zu einmütigem, gemeinsamem Vorgehen in Dingen der Kunst zusammentreiben sollte, dem alle kleinlichen, aus falschen Eifersüchteleien, Brotneid usw. geborenen Interessen hintangesetzt werden müßten. Man sehe beispielsweise auf Italien hin und überzeuge sich, in welcher Weise dieses Land für die Bevorzugung seiner Kunstleistungen in Deutschland sich den Deutschen gegenüber revanchiert hat. Außer Richard Wagner und Richard Strauß wird wohl kaum eines der Werke unserer zeitgenössischen Meister wert befunden worden sein, auf irgendeiner der italienischen Bühnen aufgeführt zu werden, trotzdem sich die Italiener innerlich der Überlegenheit der deutschen Musik wohlbewußt sind.

Daß die Quelle, aus der diese Handlungsweise entspringt, bloß in einem bis zur Einseitigkeit erstarrten Nationalgefühl zu suchen ist, unterliegt wohl keinem Zweifel. Um in diesem Beispiel ein Muster zu suchen, dafür steht der Deutsche geistig viel zu hoch, und sein Charakter ist viel zu bildungsbedürftig und tolerant, als daß er zu jeglicher fremdländischer Kunstleistung voreingenommen eine oppositionelle Stellung einnehmen würde; daher das allzu laue Vorgehen und die namentlich von der breiten Menge geäußerte, allzu geringe hemmende Kraft gegenüber

[1]) Siehe Neue Musik-Zeitung 1908, No. 11.

der Einfuhr fremdländischer und insbesondere solcher Kunsterzeugnisse, die wie die italienischen unter dem geistigen Niveau dessen stehen, was der Deutsche zu produzieren imstande ist. Das gab seinerzeit, als Mascagni der Einbruch in Deutschland geglückt war, nicht nur zugleich das Signal für alle übrigen italienischen Veristen, sondern auch für fast alle anderen kunsttreibenden romanischen und slawischen Völkerschaften zu einer förmlichen Invasion auf das deutsche Gebiet, das nun der Sammelplatz für Kunstschöpfungen jeglicher Nation geworden ist. Wenn dem allem ein bestimmtes System zugrunde läge, wenn vor allem nur wirklich hervorragende Leistungen anderssprachiger Völker zur Aufnahme kämen, an denen es etwas zu lernen, zum mindesten aber etwas Achtbares zu sehen gäbe, so wäre das nicht nur in hohem Maße erwünscht, sondern es würde ein solches Vorgehen, das alle wahrhafte Kunst auf deutschem Gebiete zentralisierte, diesem Staate auch äußerlich eine mächtige, unerschütterliche und dominierende Stellung, eine musikalische Hegemonie in der vollsten Bedeutung des Wortes verleihen.

Ein Vorgehen, wie es jedoch heute allerorten Brauch wurde, ist nicht nur zu mißbilligen, sondern zieht auch Folgeerscheinungen nach sich, die sich schädigend der Ausbreitung der deutschen Kunst auf ihrem Heimatsboden entgegenstellen. Schon allein in der Hinsicht auf die bei uns eingebürgerte Sitte, nur Werke erstklassiger, anerkannter deutscher Komponisten aufzuführen, spricht in dem schon anfangs zitierten Aufsatze Dr. Scherber zu Reger, daß „er [Reger] vergißt, daß es so viele Komponisten gibt, die vergebens in den Vorzimmern der großen Dirigenten antichambrieren, hoffend und harrend, er vergißt, wieviel Stolz, wieviel Talent, wieviel Freude da vernichtet wird, wie viel Kunst da verloren geht, er vergißt, daß bei diesen Namenlosen der kleinste Fehler zu einem vernichtenden Ungeheuer wird, während die Kompositionen namhafter Komponisten kaum fertig schon angenommen werden, weil sie auf den Konzertprogrammen aller halbwegs bedeutenden Vereinigungen einfach erscheinen müssen, er vergißt, daß es da eine künstlerisch-soziale Frage zu lösen gibt, die gleich einer brennenden Wunde offen ist". Und hier handelt es sich doch um Werke deutscher Künstler. Wie beschämend ist es daher, wenn wir hören, daß es sich in mehr als einem Drittel der Fälle begibt, daß Schöpfungen der ebengenannten, gegenwärtig noch namenlosen Künstlergattung zugunsten fremdländischer Erzeugnisse zurückgewiesen werden, die oft kaum reif für Schülerarbeiten, geschweige denn erst befugt sind, den Künstler in seinem eigenen Lande zu verdrängen.

Bevor wir demnach nicht die Werke unserer deutschen Komponisten (und unter diesen nicht nur jene mit erbersessenem, klingendem Namen) genügend oft aufgeführt erhalten haben, mögen daher bloß in äußerst

seltenen Ausnahmefällen fremdsprachige Künstler bei uns zu Worte kommen, und zwar nur dann, wenn der Erfolg ihrer Kunstleistungen nicht etwa wie bei Puccini's „Tosca" oder „Madame Butterfly" für einen Abend, sondern für die Dauer garantiert erscheint.

Ganz anders würden sich die Verhältnisse gestalten, wenn nicht Deutschland, sondern einer anderen Nation, wie beispielsweise im 17. und 18. Jahrhundert Italien, auf dem Gebiete der Oper das musikalische Zepter gebühren würde. Wenn wir unter solchen Umständen eine Künstlergeneration heranzuziehen hätten, so wäre ein Hinhorchen auf individuelle, den unseren überlegene, fremde Kunstmittel und damit die Aufführung solcher Werke, die erzieherisch wirken könnten, sogar geboten. Wie ernst es seinerzeit beispielsweise Mozart in dieser Hinsicht genommen hat, wird jedem aus den Annalen unserer Musikgeschichte geläufig sein. Als dieser Meister für seine ersten Opernschöpfungen kein deutsches Vorbild fand, auf dessen Grundlage er sein sonniges, den höchsten künstlerischen Zielen zustrebendes Talent entfalten konnte, ging er selbst, um zu lernen, nach Italien, schuf im Geiste dieser Nation seine Erstlingsbühnenwerke, um endlich, zu seiner wahren Natur zurückgekehrt, uns seinen „Figaro", die „Zauberflöte" und den „Don Juan" zu schenken. Dies ist jedoch nur ein einziges Beispiel von den hunderten, die hier angeführt zu werden verdienten; alle aber gipfeln in der ganz einfachen Sentenz, daß man bloß dort etwas für sich holen möge, wo es tatsächlich etwas zu holen gibt.

Da aber nun Deutschland gegenwärtig derart künstlerisch gefestigt ist, daß es in Dingen der Kunst seine eigene, von jedem fremden Einflusse unberührte Schule halten kann, so erscheint jedes Hineintragen fremder Kunstelemente in diese nicht nur überflüssig, sondern auch schädigend. Auf diesen Punkt sollten alle deutschen Künstler und Fachzeitschriften ihre Aufmerksamkeit konzentrieren, nicht aber, wie es leider jetzt der Brauch wird, sich in Prinzipienfragen einlassen, die bloß zu kleinlichen Haarspaltereien, zu gegenseitigem Haß und zu Uneinigkeiten führen.

Schließlich seien im Hinblick auf den Zweck dieses Aufsatzes noch ein paar Worte von unserem ersten deutschen Sonatenkomponisten Johann Kuhnau (1660—1722) angefügt, der in der Vorrede zu seinen „Frische Klavierfrüchte oder sieben Sonaten" von 1696 dagegen eifert, das Fremde immer höher als das Einheimische zu schätzen, da man doch auch in Deutschland fast so gute musikalische Früchte finden dürfte als diejenigen, die in dem welschen Klima wachsen, „zu geschweigen, daß die Natur unsere Felder mit vielen Früchten gesegnet hat, woran die Ausländer einen Mangel leiden".[1])

---

[1]) Siehe Weitzmann: Geschichte des Klavierspieles, 1879, S. 54.



WAS KÖNNEN UNS EXOTISCHE MELODIEEN LEHREN?

von Georg Capellen-München



„Die vergleichende Musikwissenschaft ist von höchster Bedeutung für die psychologische Lehre von den Tonempfindungen. Erst durch Vergleichung der Art und Weise, wie die verschiedenen Völker der Erde musikalisch empfinden, wird man zu einer grundlegenden allgemeingültigen Aufstellung der fundamentalen Elemente des Musikempfindens gelangen können."[1]) Diese allgemeine Grundlage ist durch die Forschungen von R. G. Kiesewetter, C. Stumpf, L. Riemann und neuerdings der Herren O. Abraham und E. M. v. Hornbostel in der *Diatonik* bereits gefunden, mag diese nun 7stufig oder 5stufig (pentatonisch) auftreten. Ferner ist bei vielen exotischen Völkern (Chinesen und Japanern, Indern, Siamesen, Ozeaniern usw.) ein mehr oder weniger ausgeprägtes Gefühl für *Tonalität* konstatiert, indem ein Ton als Zentralton (Tonika) hervortritt und die Melodie wie bei uns nach der Dominante (auch Subdominante) transponiert wird. Sodann kommen im *Nacheinander* der Töne u. a. Terzen und Sexten, also eigentliche harmonische Intervalle vor. Auch eine Art von Temperatur ist z. B. bei den Indern und Japanern festzustellen.

Haben also die so musizierenden Völker nicht wirklich „*Harmonie*", „so daß ihre Melodieen *auch für uns verständlich, in unserem Sinne harmonisch gedacht und in unserem Sinne harmonisierbar sind?*" Polak bejaht diese Fragen und will erst dadurch den hohen Wert der wissenschaftlichen Arbeiten von Abraham und Hornbostel (im Folgenden zitiert mit A H) über Japan und Indien (Sammelbände der Internat. Musik-Ges., Januar-Märzheft 1903 bzw. April-Juniheft 1904), sowie über die Türkei (Zeitschr. für Ethnologie 1904, Heft 2) in volles Licht setzen. Zunächst steht fest, daß wir den Begriff „Harmonie" nicht im griechischen (aristotelischen) Sinne von musikalisch anmutendem Tonfall, also von *Melodie*, oder im Sinne von „horizontaler Harmonie" (Polak) gebrauchen können. „Harmonie" setzt vielmehr ein vertikales Zusammenklingen mit Wahrnehmung und Verwendung der *Terzen* als *konsonanter* Intervalle und mit fortlaufender geordneter Klangfolge voraus, gegründet auf Dreiklänge und deren natürliche Beziehungen. Davon finden wir aber bei exotischen Völkern, abgesehen von wenigen Ausnahmen, nichts. Ja, die ganze Art

[1]) A. J. *Polak*: „Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodieen". Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905.

ihres Musizierens spricht durchaus gegen das von Polak behauptete latente Harmoniebewußtsein. Als Gegengründe führe ich an: 1. Fortwährendes Mitgehen unisono oder in Oktaven, auch in Quinten oder Quarten, aber nicht in Terzen oder Sexten, 2. Orgelpunktsmusik mit unabhängigem Melodieenverlauf, 3. „Heterophonie", d. h. eine die Melodie umrankende, häufig scharf dissonierende Verzierungsmusik, 4. bloß gelegentliche, zur Verstärkung hinzugefügte Zusammenklänge, die sogar kleine Sekunden sein können (japanische Kotomusik), 5. häufiges Vorkommen neutraler, d. h. auf der Grenze zwischen Dur und Moll stehender Terzen; 6. den Indern gelten die Tonleitern c des e f g as h c und c d es fis g as h c als einfachste und elementarste Form, die auch allen Anfängerstücken zugrunde liegt (AH, Indien S. 385).

Daß horizontale Harmonie nicht ohne weiteres der vertikalen Harmonie gleichzustellen ist, beweist die Tatsache, daß wir z. B. den Mollklang in der Tonfolge e c a von oben nach unten, im Zusammenklang dagegen stets von unten nach oben hören. Ferner ist die kleine Sekunde im Nacheinander ganz unauffällig, im Miteinander aber scharfe Dissonanz. Besäßen die Orientalen latentes Harmoniegefühl, so müßte sich dieses sofort mit natürlichen europäischen Harmonieen befreunden. Wie stimmt aber damit die Wahrnehmung von A H, daß ein Japaner, dem ein japanisches Repertoirestück in allen möglichen Begleitungsformen (in Quarten-, Quinten-, Terzen- und Sextenparallelen, ferner in europäischem Dur und Moll) vorgespielt wurde, das Spiel immer schön fand, wenn er nur die Melodie deutlich heraushörte? (S. ferner L. Riemanns Beobachtung an dem auf einer deutschen Ziehharmonika musizierenden Inder, „Tonreihen" bei Baedeker, Essen, S. 37.)

Wenn man den hohen Stand der Musiktheorie bei den alten Chinesen, Indern und Arabern erwägt, sollte da nicht die Ansicht die richtige sein, daß die Orientalen absichtlich sich gegen die vertikale Harmonie erklärt haben? Dafür sprechen folgende Gründe: 1. Die exotischen und alten griechischen Tonleitern sind nach der pythagoreischen Quintenstimmung gefunden, die sich zunächst auf die Pentatonik beschränkt zu haben scheint. Nun steht aber die pythagoreische Durterz gegen die natürlich-reine Terz so hoch, daß sie als Dissonanz empfunden, daher als Zusammenklang abgelehnt werden konnte. 2. Die reich entwickelte exotische Verzierungs- und Glissandotechnik war der Harmonie feindlich. 3. Bei dem äußerst abwechselungsreichen Rhythmus und dem Fehlen jeglicher Taktgliederung war ein geordnetes fortlaufendes Zusammenmusizieren ganz unmöglich, und sehr richtig bemerken AH (Indien S. 394): „Die Vertikale in der Partitur ist der Feind des Horizontalen."

Kennt[1]) Polak die Sammlung „Japanese dramatic music", nach der

[1]) Der Artikel Capellens ist vor Polak's Tode geschrieben. Red.

Spielweise japanischer Berufsmusiker arrangiert von S. Kitamura, publiziert von Kyoyeki in Tokio? Beim Durchspielen dieser Stücke siebt man so recht, wie verscbieden in puncto Harmonie die Orientalen von uns sind. Aucb das von Polak zitierte japanische Beispiel S. 100 und No. 27 der indischen Prohen mit dem fortlaufenden, widerhaarigen Orgelpunkt g hätte den Verfasser überzeugen sollen, wie wenig exotische Melodieen in unserem Sinne harmonisch gedacht sind.

Polak meint, er würde auch für die exotischen Völker verständliche Musik bieten, wenn er die ihm vorliegenden einstimmigen Melodieen nach ihrem horizontalen Gehalte vertikal harmonisierte, „indem er den cantus firmus so auf sich einwirken ließ, daß die diesem zugrunde liegende Harmonie sich ihm selher offenbarte“ (S. 64). Seine absichtlich primitiv gehaltenen Begleitungen bezwecken nichts weiter, als die „exotischen Bourdoneffekte in geeigneter Weise heizufügen, so daß keine allzu schroffen Dissonanzen gehört werden, nicht so schroff, als wohl hier und da bei den indischen Orgelpunkten selber“ (S. 15). Das sind scbon Konzessionen an europäiscbes Musikgefühl. Aber weiter! Die Ostasiaten verschmähen den Leitton (die große Septime), und dieser fehlt daher regelmäßig in japanischen Melodieen. Will man also wirklich exotisch schreihen, so darf man den Leitton auch in der Harmonie nicht anbringen, wie das Polak S. 64—71 überall tut, ohne die exotische Berechtigung hierzu nachzuweisen. Üher das malaharische Kinderlied (No. 7) sagt Polak S. 20: „Die zwei h im ersten Takt stehen im Original als b, sie werden zweifellos zu tief eingesetzt und als h intentioniert sein“ (?). (Daß in No. 20 hei AH nicht h es, sondern as es vorgezeichnet ist, scheint Polak lediglich übersehen zu hahen.) Polak scheut sicb auch nicht, unter Umständen die originale Rhythmik anzutasten (s. No. 7 und No. 15, die zu einem regelrechten Walzer gestaltet wird). Man sieht also, wie wenig Polak das europäiscbe und persönliche Moment auszuscbeiden vermag, wie sehr seine Harmonisierung trotz ihrer Primitivität noch der exotischen Eigenart fernsteht. — Sind also hiernacb Polaks Bestrebungen verfehlt, so muß doch seinem Buche in zweifacher Weise ein hoher Wert zuerkannt werden, einmal, weil er das Vorurteil gegen exotische Musik, dem man leider in Europa noch immer hegegnet, gründlich zerstört, da die melodiscben und rhythmischen Qualitäten insbesondere der indischen und japanischen Musik sehr oft wirklich hochhedeutend sind, so daß sie unsere Musik neu hefruchten können; sodann weil er gegen den falscben Tonika- und Dominantenbegriff von AH Front macht. Es ist offenhar (selbst nach den indischen Quellen) ganz verfehlt, unter „Tonika“ ganz allgemein den melodischen Schwerpunkt, d. h. denjenigen Ton einer Melodie zu verstehen, der durch Frequenz, Dauer, Akzent und Position ausgezeichnet ist, unter „Dominante“ aher diejenigen Töne,

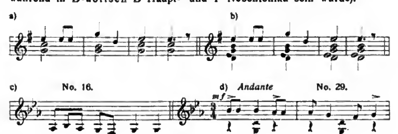
denen neben der Tonika ein besonderes melodisches Übergewicht zukommt (AH 383). Danach brauchten Tonika und Dominante nicht im Quinten- oder Quartenverhältnis zu stehen, sondern auch die Terz könnte Dominante sein — eine Zumutung, die Polak mit Recht zurückweist.

Es bleibt noch zu erörtern, ob die Ansicht von AH richtig ist, daß Harmonisierungsversuche exotischer Melodieen radikal abzulehnen sind. Das steht fest: phonographisch getreue Nachahmungen exotischer Musik sind in Europa unmöglich; weiter sind Bearbeitungen im Stile Polaks viel zu europäisch, um als charakteristisch exotische Musik gelten zu können. Bleibt also nur ein Kompromiß, ein Mischstil übrig, der weder europäisch noch exotisch ist, der die exotischen Eigentümlichkeiten zwar möglichst berücksichtigt, aber ohne die europäische Grundlage zu verlassen. Besonderheiten der exotischen Musik, die mit Erfolg auch für unsere Ausdrucksmusik nutzbar zu machen wären, auch wo es sich nicht um exotisches Milieu handelt, sind: Unisono-, Orgelpunkts- und Verzierungsmusik, Arpeggio-, Glissando- und Pedaleffekte mit scharfen Dissonanzen, monotone und stereotype Formeln, exotischer Rhythmus, Periodenbau und Phrasierung, vor allem aber die Mannigfaltigkeit der exotischen Tonleitern (vgl. AH Indien S. 380—401, 352, Japanische Kotostimmungen, auch bei Polak S. 59 abgedruckt, Beiträge zur Kenntnis der japanischen Musik von R. Dittrich 1895, L. Riemann, „Tonreihen", S. 48, 77—80, 102, 120—130). Daß nun in dieser Verschmelzung der Stilformen nicht etwa eine Gelehrtenmusik, sondern eine wahre neue Kunst, die vielleicht als exotische Romantik zu bezeichnen wäre, bevorsteht, wird von keinem Geringeren als Saint-Saëns bezeugt:

„Die Musik ist augenblicklich an der Grenze ihrer jetzigen Entwickelungsphase angelangt, die Tonalität, die die moderne Harmonie erzeugt hat, ringt mit dem Tode. Um die Ausschließlichkeit der beiden Dur- und Mollgeschlechter ist es geschehen. Die alten Tonarten kehren auf den Schauplatz zurück, und in ihrem Gefolge werden die Tonarten des Orients, deren Mannigfaltigkeit eine ungeheure ist, ihren Einzug in die Kunst halten. Alles das wird der erschöpften Melodie neue Elemente zuführen, sie wird in eine neue, nicht wenig ergiebige Ära treten; auch die Harmonie wird sich danach richten, und der kaum ausgebeutete Rhythmus wird sich entwickeln."

Daß wir exotische Musik nicht nach unseren geläufigen Tonartbegriffen bearbeiten und schaffen können, hat bereits Helmholtz erkannt. Ich muß gestehen, daß AH trotz ihres schiefen Tonika- und Dominantenbegriffes der Exotik viel näher stehen als Polak, der die sogen. Kirchenskalen lediglich als akzidentelle Oktavenausschnitte aus der normalen C-dur-Leiter, als Tonreihen, nicht als selbständige Tonarten erklärt und einen Vollschluß mit der kleinen Septime, kleinen Sekunde und großen Sexte nicht anerkennt. Seine eigene richtige Definition des a-moll-Klanges als

A- + C-Klang und des gebräuchlichen a-moll als A- + C-dur hätte ihn zu der Folgerung führen sollen, daß der Dominantschluß mit g-a (g als Dominante von C-dur, nicht als umgangene Dominantterz von A-dur) möglich ist, derart jedoch, daß a Haupttonika und nicht bloß angeklebte Sexte des C-dur-Dreiklangs ist. Man muß AH völlig beistimmen, wenn sie S. 384 (Indien) sagen: „Stücke, denen diese Leitern zugrunde liegen, sind auch musikalisch-psychologisch durch verschiedene ‚Tonalität' ausgezeichnet; weshalb man sie auch, nicht mit Unrecht, verschiedenen ‚Tonarten' untergeordnet hat. Unsere harmonische Musik hat allerdings [leider!] das Gefühl für diese Art Tonalität zerstört; es tritt aber deutlich zutage in alten (z. B. litauischen) Volksliedern und Kirchengesängen und in der japanischen Musik." Ich behaupte: solange man in den zum Teil verkehrten und engherzigen europäischen Tonartanschauungen befangen ist, solange man nicht das wahre Wesen des Mollklanges und der Molltonalität voll erfaßt hat, ist es ganz unmöglich, zur Exotik die richtige Stellung einzunehmen und die fremden Melodieen richtig zu hören. Zunächst muß man sich von der mittelalterlichen Auffassung und Handhabung der Kirchentonleitern ganz befreien und diese aus dem naturgemäßen Durprinzip heraus harmonisch und tonal neu konstruieren. Einige Belege dazu aus Polaks Buch! Von No. 5 führt Polak nur die vier ersten Takte an, die allerdings in B-dur stehen. Nun ist aber nach dem Schluß der Melodie (fortwährend wiederholtem d) D unzweifelhaft als Haupttonika anzunehmen, B als Nebentonika, also Phrygisch. Ein Schluß mit d als Terz, wie ihn Polak auch sonst häufig anbringt, ist dagegen ganz und gar nicht exotisch. Vielmehr schließen bei allen Völkern, bei denen vertikales Harmoniegefühl noch nicht zum Durchbruch gekommen ist, die Melodieen stets auf der Prim oder Quint der Haupt- oder Nebentonika, Haupt- oder Nebendominante (seiten der Subdominante). Dahin gehört auch in Durtonarten, z. B. F-dur, der Schluß auf der „Sexte" d (F a c d = D F a c mit D und F als Grundtönen, F als Haupt- und D als Nebentonika, während in D-äolisch D Haupt- und F Nebentonika sein würde).





So wie bei a) beendet Polak S. 65 ein chinesisches Lied und sieht sich gezwungen, einen G-dur-Klang mit Terz oben hinzuzufügen. (?) Viel exotischer wäre der Schluß wie bei b) mit dem Doppelklange E G h d, so daß das Ganze in E-Äolisch stände.

No. 4 hat Polak in G-dur harmonisiert. Der Schlußteil, den Polak nicht anführt, endet auf e, das eher als Tonika, denn als Quinte gehört wird. Die Modulationsordnung ist: H-phrygisch (mit Nebentonika G und mit der harmonischen Dominante fis a c e), Fis-phrygisch, H-phrygisch mit Ausweichung nach der Nebentonika G; dann E-dorisch, E-phrygisch. Diese Nummer ist zugleich ein Beispiel für den kunstvollen Bau der indischen Melodieen. In Phrygisch stehen auch die komischen Gesänge No. 22 (E-Skala) und No. 29 (G-Skala), wie AH richtig annehmen. Es ist eine einseitige Ansicht von Polak, wenn er meint, es würde kaum möglich sein, in No. 29 G-phrygisch durchzuführen, und noch dazu als „Comic song". Offenbar hat sich Polak von den mittelalterlichen phrygischen Reminiszenzen noch nicht befreit. Ich finde, daß in der phrygischen Harmonisierung oben bei d) in Tonalität und Rhythmus die exotische Komik (eine Art Beckmesser-Humor) viel charakteristischer zum Ausdruck kommt, als im europäischen Es-dur mit Dominantseptimenakkord, dem Schluß-g als Terz und der rein europäischen Akzentuierung. Das G ist Haupttonika mit Vollschlußwirkung, die Nebentonika Es moduliert ganz natürlich nach der Dominante B. No. 16 mit der stereotypen Schlußformel c) — s. o. Notenbeispiel — steht ebenfalls in G-phrygisch mit Ausweichungen nach B-dur als Nebendominante und nach As-dur als Nebensubdominante, wie AH mit Recht bemerken. No. 6 steht in E-dorisch mit Ausweichungen nach E-phrygisch, No. 7 (Kinderlied) in D-äolisch (mit F als Nebentonika) oder G-dorisch (desgl.), das schließende d ist also Tonika oder Quinte. Ganz merkwürdig ist No. 27: F-moll, im Schlußteil modulierend nach B-dorisch (der Effekt des Schlusses ist ähnlich, wie wenn man auf dem Klavier den Akkord B es des^1 f^1 h^1 angibt).

Der aus der Verschmelzung von Okzident und Orient möglicherweise hervorgehende neue Kunststil wird anstatt primitiv eher kompliziert erscheinen, nicht nur in Harmonie und Tonalität, sondern auch im Rhythmus. Da wir Deutschen uns immer sehr gut in die Eigenart fremder Völker haben hineinversetzen können, sind wir vielleicht am ehesten zu dieser Epoche der exotischen Romantik berufen. Es würde dann eine Art Weltmusik herauskommen, die auch den mehr und mehr unter europäischen Einfluß geratenden Orientalen verständlich sein müßte.

ZUR PARTITURENREFORM



Am 1. März 1907 haben in der „Musik“ Max Schillings, Felix Weingartner und Georg Capellen erklärt, in Partituren künftig sämtliche Instrumente dem wirklichen Klange nach in der C-Stimmung mit herausgesetzter Tonartvorzeichnung notieren, nur die Oktaven-Transposition für kleine Flöte, Horn, Tenor, Kontrabaß und Kontrafagott unter Beifügung einer 8 beibehalten und sich auf Violin-, Bratschen- und Baßschlüssel beschränken zu wollen. Prinzip: größere Übersichtlichkeit und Anschaulichkeit des Partiturbildes, bedeutend erleichterte Lesbarkeit. In den Orchesterstimmen soll indes aus praktischen Gründen für Klarinette, Baßklarinette und Altoboe die Originalstimmung beibehalten werden.

Gleichzeitig, sowie in seiner Festouvertüre, führte der Herausgeber der ersten Partitur in einheitlicher Violinschlüssel-Aufzeichnung (R. Schumanns „Manfred“-Ouvertüre, Berlin 1905, Verlag Dreililien, 1 Mk.) folgende Oktavzeichen ein, die durch Unterscheidung von 8va hoch und 8va tief jede Verwechslung der Oktavlage ausschließen: (1×) 8; 0; 1 (×8), 2 (×8), 3 (×8); für in Oktaven gehende Stimmen, oft auch für Violoncello und Kontrabaß genügte eine einmalige Notierung unter Vorzeichnung von $0^{8.}$ $0_{1.}$ $1_{2.}$ $2_{3.}$ Prinzip: Gleiche Notenstellung — gleiche Notenbedeutung. Eindeutigkeit — Einheitsapperzeption. Größtmögliche Anpassung der Oktavlagen an die (wechselnden Bedürfnisse der) Einzelstimmen — größtmögliche Zusammenfaßbarkeit sämtlicher.

Damit bestehen nunmehr drei Notierungsarten für Partituren, und ein Orchesterunisono auf F bietet folgendes Bild:

	Bisherige Partitur	Part. Schillings-Weingartner-Capellen	Einheitspartitur Stephani
Fl. picc.	F	F	F
Cor. ingl.	C	F	F
Clar. in A	As	F	F
Fag.	G	D	F
Cor. in G	B	F	F
Trboni.	D	D	F
Viol.	F	F	F
Viola	E	E	F
C.-Basso	D	D	F
	7 fache Notierung, 8 facher Wechsel der Notenstellung und Lesart	3 fache Notierung, 6 facher Wechsel der Notenstellung und Lesart	1 fache Notierung, — kein Wechsel der Notenstellung und Lesart
	15	9	1

Es verhalten sich die Schwierigkeiten des Lesens dieser drei Unisoni somit wie 15 : 9 : 1.

Unisono fürs Ohr — Unisono fürs Auge!



BÜCHER

201. J.-G. Prod'homme: Hector Berlioz. Sa vie et ses œuvres. Préface de Mr. Alfred Bruneau. Verlag: Ch. Delagrave, Paris.

Wer Prod'homme aus seinen früheren Arbeiten oder auch aus seinem neuesten Werke, dem Buche über Beethovens Symphonieen, kennt, der weiß ungefähr schon im voraus, was er von diesem „Berlioz" zu erwarten hat. Ungefähr das gerade Gegenteil von dem, was ich selbst mit meiner Berlioz-Monographie[1]) hatte geben wollen. Mir war es darum zu tun gewesen, das zu fassen und darzustellen, was man mit einem philosophischen Ausdruck den „intelligiblen Charakter" des Künstlers und Menschen Berlioz nennen könnte; das Innere, das sich im äußeren Leben des Meisters teils verbirgt, teils offenbart. Dagegen geht Prod'homme gerade auf das aus, was ich mit voller Absicht vernachlässigt hatte: auf eine möglichst detaillierte Schilderung der Einzelheiten der Berlioz'schen Existenz. Meine Aufgabe war vorwiegend synthetisch, er dagegen ist vor allem Analytiker. Hinsichtlich der Methode mußte ich meist die Wege psychologischer Interpretation gehen, während Prod'homme ausschließlich Historiker, ja Chronist bleibt. Das Urteil über Wesen und Bedeutung der Berlioz'schen Kunst erfährt durch Prod'homme weder Berichtigung noch Vertiefung, und auch zur Lösung des Problems, das Berlioz als Mensch darbietet, trägt sein Buch nur insofern etwas bei, als es ein reiches Tatsachenmaterial beibringt, geeignet, die Schlüsse des Psychologen zu bestätigen oder zu korrigieren. In zehn Kapiteln gliedert Prod'homme seine Darstellung des Berlioz'schen Lebenslaufes. Das erste ist den Jugendjahren des Künstlers gewidmet, bis zu dem Zeitpunkt, wo er Schüler des Pariser Konservatoriums wird. Im zweiten folgt die entscheidende Epoche, in der er Shakespeare und Goethe gleichzeitig mit Miß Smithson, seiner späteren Frau, kennen lernt, wo er die „Acht Faustszenen" und „Die Fehmrichter" komponiert und sein erstes Konzert gibt. Dann erleben wir die Entstehung der Phantastischen Symphonie die „Intrigue" mit Camille Moke, die endliche Erringung des Prix de Rome und den Aufenthalt in Italien. Im vierten Kapitel: Berlioz' Rückkehr nach Paris, seine Heirat und die Werdegeschichte von „Harold in Italien". Das fünfte behandelt die arbeit- und ertragreiche Periode von 1837–1840, in dem das Requiem, „Benvenuto Cellini", „Romeo und Julie" und die Trauer- und Triumphsymphonie geschrieben werden. Um so ärmer sind dafür die folgenden fünf Jahre, die außer der Ouvertüre „Carnaval romain" und der Bearbeitung des Weberschen Freischütz kein einziges musikalisches Werk von größerem Umfang zum Abschluß bringen, dafür aber den Meister zum ersten Male über den Rhein nach Deutschland führen. Das siebente Kapitel füllt den Zeitabschnitt aus, in dem „La Damnation de Faust" und der Anfang der Memoiren, das achte den, in dem „L'Enfance du Christ" und das Tedeum entstehen. Und nun neigt sich des Künstlers Lebenssonne mählich gen Abend. Die letzten Werke werden geschrieben: „Die Trojaner" und „Beatrice und Benedikt". Seine zweite Frau stirbt und läßt den Alternden ganz vereinsamt zurück (Kapitel 9). Es folgt,

[1]) Rudolf Louis: Hector Berlioz. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904.

der letzte Akt der Tragödie: jene schreckliche und langwierige Agonie, in die nur einzelne freudige Ereignisse, wie die Aufführung der Faustlegende in Wien und die letzte Reise nach Rußland, als tröstende Sonnenstrahlen hineinleuchten (Kapitel 10). Von dem elften, „L'Œuvre de Berlioz" überschriebenen Kapitel behandelt der erste Abschnitt auf 22 Seiten den Musiker, der zweite auf 12 Seiten den Schriftsteller: also wirklich „aussi sommairement que possible", wie Prod'homme auf Seite 447 selbst sagt. — Der große, gar nicht zu überschätzende Vorzug der Prod'homme'schen Biographie liegt darin, daß sie zwei Eigenschaften miteinander verbindet, die sich sonst selten zusammenfinden. Mit peinlicher Gewissenhaftigkeit war der Autor erfolgreich bemüht, den denkbar höchsten Grad von Zuverlässigkeit in allem Tatsächlichen zu erreichen. Überall geht er auf die Quellen zurück, und die Fülle von dokumentarischem Stoff, die das Buch enthält, ist ganz erstaunlich. Trotzdem macht es nirgends den Eindruck einer bloßen Materialiensammlung. Vielmehr hat es Prod'homme, der nicht nur ein fleißiger Forscher und Sammler, sondern auch ein gewandter Darsteller und Stilist ist, verstanden, seine Arbeit auch angenehm und fließend lesbar zu machen. So ist es in gleicher Weise nützlich, ja unentbehrlich für den, der irgend ein Datum der Berlioz'schen Lebensgeschichte nachzuschlagen wünscht, wie es den in erfreulicher Weise unterhält und belehrt, der einen abwechslungsreichen Lebensroman als Ganzes an sich vorüberziehen lassen will. Für die wissenschaftlichen Benutzer des Prod'homme'schen Buches sind endlich noch von ganz besonders hohem Werte die bibliographischen Anhänge, die ihm beigegeben sind, und von denen der erste ein vollständiges Verzeichnis der musikalischen Werke des Meisters bringt, der zweite ein ebensolches von seinen literarischen Arbeiten, der dritte einen erschöpfenden Katalog der Berlioz-Literatur, der vierte eine „Iconographie Berliozienne", d. h. eine Übersicht über alles, was an Porträts und Karikaturen von Berlioz, sowie an Kunstblättern, die sich irgendwie auf seine Werke beziehen, und unter denen die dem Meister und seinem Schaffen gewidmeten Gemälde und Lithographieen von Fantin Latour eine besondere Stelle einnehmen, ferner auch was an Porträts von Henriette Smithson veröffentlicht wurde, der fünfte endlich eine Genealogie der Familie Berlioz vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Das einzige, was an diesem Buche — das ich persönlich um so wärmer begrüße, als es eine eigene Arbeit aufs willkommenste und erfreulichste ergänzt — zu vermissen ist, das ist ein alphabetisches Register, dessen kein Buch, das auch Nachschlagezwecken zu dienen hat, entbehren sollte.

Rudolf Louis

202. **Tobias Matthay:** First principles of pianoforte playing. Verlag: Longmans, Green & Co., London 1905.

Die Schrift ist ein Auszug von des Verfassers bedeutendem Werke: „The act of touch", das 1903 erschienen ist und sich inhaltlich völlig mit meinen eigenen Anschauungen deckt. Letzteres Buch ist auf Englisch dasselbe, was mein Werk im Deutschen bedeutet, freilich mit dem Unterschiede, daß es über das Exakt-Mechanische nicht hinauskommt und nichts enthält, was auf unsere musikalisch-künstlerischen Bewegungsformen oder auf den Ausdruck durch Bewegung Bezug hätte. Es ist interessant, zu beobachten, wie Matthay zu den gleichen Resultaten gelangt ist wie ich. Jedenfalls müssen wir ihn in der Entwickelung der Theorie der Klaviertechnik vormerken als den englischen Begründer des Gewichtspieles und der Arm- und Handbalance sowie der Unterarmrollung, die er somit vor mir und Steinhausen festgelegt hat. Inwieweit der Verfasser durch meine Artikel: „Claviriatica" (vgl. „Musik", Jahrg. II, Heft 22) beeinflußt ist, bleibe dahingestellt. Gewiß ist, daß er unabhängig von uns die wahre Natur der Spielfunktionen erkannt und begründet hat. „The act of touch" ist das beste Buch über die Klaviertechnik, das ich kenne. Matthay und ich stehen Schulter an Schulter. Er will dasselbe,

was meine „Schule der Technik" (Bd. II der „Natürlichen Klaviertechnik") beweiskräftig gemacht hat. Beide stehen wir auf dem sog. „losen" Standpunkte im Gegensatz zum „fixierten" und „beherrschten" Spiele der „Deppe-Lehre". Alles ist: „Resting weight" und „Added impetus" d. h. ruhendes Gewicht und — Impuls. Damit ist er weit über die „Deppe-Lehre" hinausgegangen und zu dem einzig richtigen Standpunkte der freien Armbalance angelangt. In richtiger Erkenntnis der Grundlagen ging er vor allem vom Instrument und seiner Mechanik aus und vermied so viele Fehler unserer eigenen ersten Studien. Was Matthay hier geleistet, ist mustergiltig und für alle Zeiten vorbildlich zu nennen. Kleine Abweichungen trennen uns nicht, geringe Meinungsverschiedenheiten werden mit der Zeit ausgeglichen werden. So verwerfe ich z. B. die Isolations-Theorie (cf. pag. 72 „Principles" Table) und bin gegen die Beibehaltung einer Teilung des Anschlags in verschiedene Unterarten. Die Sache ist doch ganz einfach. Sind die Funktionen des Armes und der Hand gebrauchsfähig, d. h. bin ich lose und völlig weich und imstande, jedes Gewicht zu balancieren und auszukugeln, so ist alles Andere meinem Willen überlassen. Wozu also dies ewige Unterscheiden und Lehren der kompliziertesten „Anschläge", das nur Verwirrung anrichtet und eher auf die Teilbewegung ablenkt, als daß es auf die Hauptbewegung hinweist. Jede Anschlagsbewegung ist eine einheitliche, unteilbare, alles übrige ist dynamischer Natur und steht jeden Augenblick in meiner Macht. Die „mechanischen" Differenzierungen nützen nicht nur nicht, sondern schaden. Die Klassifikation in Gewichtsanschlag (weight-touch) und in muskuläre Anschlagsformen (muscular-touch) (cfr. pag. 88 Tabelle) ist sehr unglücklich; denn was mehr auf das „Gewicht" oder mehr auf Muskelspannung zurückzuführen, ist gar nicht zu trennen oder gar zu bestimmen. Überdies würden sicher Finger-, Hand- und Unterarmanschläge wiederum „isolatorisch" auftreten, d. h. wieder einzelne Muskelpartieen ausgebildet werden, indessen doch der physiologische Hauptsatz lautet: In der Relation und der Verteilbarkeit der Arbeit auf die Gesamtheit der muskulären Funktionen liegt der höchste Nutzen. Jedes Klassifizieren ist hier vom Übel. Loser Arm, lose Hand, lose Finger, — alles andere ist Wille und Bewegung. Gänzlich fehlt die Oberarm-Rollung. Die „Mechanik" jedoch ist vorzüglich. — In der Hauptsache sind wir gewiß d'accord. Und diese Sache wird wohl allen Angriffen unserer biederen Professoren und braven Schulmeister trotzen und uns selbst wohl überdauern. Jedem Pianisten und Lehrer, der des Englischen mächtig, rate ich, das Hauptwerk sowohl als die vorliegende kleine Schrift gründlichst durchzustudieren.
R. M. Breithaupt

203. **Paul Bruns**: Das Problem der Kontraaltstimme. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde.

Als vor einiger Zeit die ersten Probehefte der neuen Monatsschrift „Die Stimme" durch die Welt flatterten, meinte ein witziger Kollege: „Die Musikwissenschaft spezialisiert sich immer mehr; vermutlich erscheint demnächst ‚Der Bariton, ein Zentralorgan für die Interessen der mittleren Männerstimme'." Diese humoristische Prophezeiung ist inzwischen in etwas anderer Form ernstgemeinte Wahrheit geworden. Paul Bruns bietet uns eine Monographie über die Kontraaltstimme und verheißt drei weitere Schriften über das Baritontenorproblem, das Problem des hohen und tiefen Basses, und das des dramatischen und Koloratur-Soprans. Also Probleme, soweit der Blick reicht, und alle lösbar auf Grund der Lehre vom primären Ton! Der Verfasser hat sich die Abfassung seiner Schrift über das Kontraaltproblem insofern sehr leicht gemacht, als er ganze Seiten aus seiner früher besprochenen „Neuen Gesangmethode" wörtlich wiederabgedruckt und seinem eigentlichen Thema nur spärlichen Raum gewidmet hat; daher kann sich auch die Kritik kurz fassen. Die allgemeinen Grundlagen der „Einregistertheorie" sollen nach Bruns auch dem angeblichen Mangel an leistungsfähigen Altistinnen abhelfen;



das Problematische der heutigen Altstimmen sieht er in der mangelnden Höhe und macht sich anheischig, durch seine Methode jeder tiefen Altstimme mühelos eine bis zur dreigestrichenen Oktave reichende Sopranhöhe anzuerziehen. Dieses glänzende Ergebnis will er mit Hilfe der Komplementär- (Residual-) Luft erzielen (S. 138 ff.), d. h. mit der Luftmenge, die nach vollzogener Expiration in der Lunge zurückbleibt, und deren Verwendung zu Gesangszwecken man bisher für unkünstlerisch, ja für gesundheitsschädlich gehalten hat. Auch bei der Altstimme kommt es ihm vor allem darauf an, das Obertonphänomen zu wecken; aber er spricht auch hier immer nur ganz allgemein von „Partialtönen". Daß jeder Ton eine reichgegliederte Reihe solcher Teiltöne in sich schließt, ignoriert er; wenigstens sagt er nicht, welche Obertöne und wie viele bei einem ideal gebildeten primären Ton erklingen sollen. Eine gut sitzende und edel klingende „Bruststimme" (nach der älteren Terminologie) will Bruns durch einen harmonischen Ausgleich zwischen Brust- und Kopfresonanz erzielen (S. 126 f). Zu bemängeln ist, daß er alle Stimmen nach Art der Romanen unter dem Gesichtspunkt der Bühne betrachtet, während es doch manche an Kraft und Umfang kleinere Stimmen gibt, die vollendet schön singen und doch für die Bühne ungeeignet sind. Bei Bruns aber begegnen wir fast auf jeder Seite dem „bühnenfähigen crescendo" als erstrebenswertem und auch erreichbarem Ziel für **jede** Sängerin. Er glaubt eben felsenfest an die Allmacht seiner Methode und vergißt ganz, daß wie beim Anschlag des Klavierspielers, bei der Bogenführung des Geigers, so auch bei der Tonbildung im Gesang immer ein gewisses Imponderabile bleiben wird, das der eigensten Natur des Sängers entquillt, und das ihm kein Tonbildner beibringen kann. Amalie Joachim und Hermine Spies, die der Verfasser rühmend nennt, waren solche Sängerinnen; aber diese urwüchsigen und kraftvollen Talente wurden geboren und verdankten ihr Können nicht irgend einem artifiziellen Tonbildungssystem, sondern genialer Naturanlage und feiner **musikalischer** Ausbildung. Daß es aber heute an tüchtigen und leistungsfähigen Konzertaltistinnen durchaus mangele (S. 55), ist eine Behauptung des Verfassers, die durch die zahlreichen Bach- und Händel-Aufführungen in Deutschland oft genug widerlegt wird. Und Sätze und Wendungen wie „**dorische** Breite des Bachschen Gesangstils" (S. 55), „was im musikalischen Satz manchmal den Kontrapunkt verblassen läßt, sind Kontraaltstimmen" (S. 57), „hingegen die Männerstimme in hoher Struktur [?], insbesondere also die Tenorstimme, eine geschraubte Stimme bleibt" (S. 133) sollten in einem ernstgemeinten Buch nicht vorkommen.

Ernst Wolff

204. **Meyers Grofses Konversations-Lexikon:** Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Band 17. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

Einen gewaltigen Aufwand geistiger Arbeit und dabei verständigster Darstellungskunst zeigt wieder der 17. Band (Rio bis Schönebeck) des „Großen Meyer". Selbst bei knapper Behandlung doch nichts Wesentliches zu übersehen, stets die letzten Ergebnisse der Forschung und die neuesten Geschehnisse zu berücksichtigen und außer sicherm Urteil objektiv zu sein, das versteht der „Große Meyer" aufs beste. Wie sehr den Zeitereignissen Rechnung getragen wird, ersehen wir z. B. aus dem Artikel „Schiedsrichter", der die „internationalen Schiedsgerichte" behandelt, oder die eine ganze Monographie darstellende Artikelreihe über Rußland, in der auch über die jüngsten Ereignisse des Zarenreiches gewissenhaft berichtet wird. Auch die übersichtliche Darstellung des Russisch-Japanischen Krieges mit den Karten der Schlachtfelder von Mukden, Charbin und Liau-Yang darf hier wegen allgemeinen Interesses genannt werden. Sehr zahlreich sind auch literargeschichtliche Beiträge monographischer Natur vertreten, die sich an Namen knüpfen wie Rosegger, Rückert, Hans Sachs, Sardou, Scheffel, Schiller (mit

vier Bildnissen des Dichters), die Brüder Schlegel, oder die unter den Stichwörtern „Roman", „Romantik", „Römische Literatur", „Russische Literatur" eine zusammenfassende Behandlung gefunden haben. Auf das Gebiet der Kunst führen uns die Artikel „Rokoko", „Säule" (mit einer Tafel „Säulenordnung"), „Schauspielkunst". Von den zahlreich aufgenommenen Künstlern seien nur Rodin, Rubens, del Sarto, Schadow, Schaper, Schinkel, Sascha Schneider angeführt. Dem Kunstgewerbe gehören an die Beiträge „Schmuck" und „Schmiedekunst" mit je drei schönen, erheblich erweiterten Tafeln. Technisch interessieren besonders „Rohrposteinrichtungen", „Schnellpressen" (mit vier höchst anschaulichen Tafeln), „Schiffbau", „Schiffhebewerke", „Schokoladenfabrikation", „Säge-" und „Säemaschinen". Wo immer bildliche Darstellung für das besondere Verständnis nötig erscheint, sind nicht nur viele Textabbildungen, sondern auch Tafeln und Karten zu Hilfe genommen worden, die, nicht weniger als 90 an der Zahl, in Zeichnung und Technik vortrefflich, das Buch an sich zu einem kleinen Kunstwerk machen.

Richard Wanderer

MUSIKALIEN

205. **Ludwig van Beethoven:** Elf Wiener Tänze für 7 Streich- und Blas-Instrumente. Herausgegeben von Hugo Riemann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Vermutung, daß die Tänze, die der verdienstvolle Herausgeber im Archiv der Thomasschule zu Leipzig fand, von Beethoven seien, sprach Riemann schon vor Jahren aus; jetzt ist es ihm gelungen, sie durch mannigfache Nachweise biographischer, philologischer und ästhetischer Art zur Gewißheit zu erheben. Vor allem der Hinweis auf Parallelstellen zwischen diesen Tänzen und Beethovens 12 Menuetten von 1799 ist überzeugend. Schließlich ist die Frage, ob der Fund Beethoven zuzusprechen sei, wohl von hohem musikwissenschaftlichen Interesse, aber doch nicht so wichtig wie die, ob die Tänze ihrem künstlerischen Werte nach des Meisters würdig sind. Diese Frage muß ich meinem Empfinden nach unbedingt bejahen. Ich wüßte außer Schuberts besten Tänzen kein Werk, in dem sich die Lebensfreude der Spätklassik so rein und gewinnend kundtäte. Nachdrücklichst empfehle ich Liebhabern solcher Haus- und Gebrauchsmusik Riemanns Arrangement für Klavier, das vor Jahren bei Beyer & Söhne in Langensalza erschien und unbeachtet blieb. In populären philharmonischen Konzerten würden die Tänze, von guten Solisten ausgeführt, eines großen Erfolges sicher sein.

206. **Ignaz Paderewski:** Sonate pour Piano. op. 21. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Die Sonate zeigt Erfindung und Gedankenfluß, die Themen sind leicht faßlich, weil sie etwas von dem Schmelz der Eingebungen Chopin's mit sich führen. Die formale Technik ist für die Verhältnisse unserer heutigen Komponisten meisterlich, denn man wird ohne große Mühe aus dem Aufbau klug. Die Satztechnik ist für den modernen Konzertflügel, einen nicht zu kleinen Saal und die Arme eines ausdauernden Virtuosen berechnet. Drei Sätze füllen 51 Seiten. Welche grandiosen Einfälle müssen da zu finden sein, um diese Ausdehnung zu rechtfertigen! An Pomp und Wucht gebricht es freilich nicht, alle Register werden gezogen, aber ein Thema, mag es eine Geige oder ein Blasorchester vortragen, bleibt doch immer nur, was es kraft des ihm innewohnenden melodischen und rhythmischen Lebens ist. Paderewski's Einfälle gefallen mir ganz gut, aber seine Sprache ist doch die eines Mimen, der den natürlichen Tonfall nicht ganz mehr findet und immer wie ein Held und Fürst reden will. In der Sonate soll alles pathetisch, groß und bedeutsam sein, und für diesen Stil fehlt mir das Verständnis.

207. **Ignaz Paderewski:** Variations et Fugue sur un thème original. op. 23. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Unbedingt ein sehr ernstes, mannigfach interessierendes Werk. In den zwanzig Variationen steckt viel rhythmischer Witz und manch fein und apart ausgeprobte harmonische Lagerungsform. Aber wer soll das spielen? Die Komponisten scheinen nicht zu ahnen, daß sie mit der Devise: odi profanum vulgus . . ., die sich unzweideutig in ihrer Satzweise ausspricht, sich und ihrem Werke das Todesurteil sprechen. Diese übermäßige und einseitige Freude am Material, als welche das Wüsten in harmonischen Werten, das Aufeinanderwerfen fernstehender primärer Klänge zu den kompliziertesten Multiklängen sich zu erkennen gibt, so daß das Aufgliederungsvermögen auch geschultester Hörer versagen muß, kurz diese Freude an raffinierter Tüftelei, dieses schwächliche Akkordesuchen auf der Klaviatur ist so recht das Kennzeichen unserer Kompositionskunst. Paderewski treibt es noch mäßig und hat zunächst durchaus noch etwas zu sagen. Ein Rat, technisch einfach und harmonisch schlicht zu schreiben, wäre diesen Künstlern gegenüber deplaciert. Mögen sie so weiter schreiben, bis keiner mehr dergleichen hören mag. Heute werden freilich noch viele, den modernen Tiefgangsbestrebungen geneigte Musiker und Kunstfreunde an den beiden Werken Paderewski's ihre Freude haben, und mit Recht, denn unter den Kunsterzeugnissen dieser Zeit nehmen sie einen bemerkenswerten Rang ein. Hermann Wetzel

208. **Alte Meister des Klavierspieles.** Herausgegeben von Walter Niemann. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Eine Auslese von 37 Klavierstücken deutscher und fremdländischer alter Meister, geeignet und dazu bestimmt, der Pflege der Renaissance den rechten Weg zu weisen, bietet Walter Niemann in dem gut ausgestatteten, sorgfältig bearbeiteten Bande „Alte Meister des Klavierspieles". Weit davon entfernt, nur dem Gelehrten musikhistorisch interessante Stichproben einer uns fern liegenden Kunstepoche und ihrer Schaffensweise geben zu wollen, wählte der Bearbeiter neben bekannten, bedeutenden Stücken der Großen auch vielerlei Reizvolles beinahe vergessener Musiker und Theoretiker aus, und darauf bedacht, diese Klaviermusik in Notendruck, Phrasierung und Nuancierung, trotz peinlicher Wahrung der Originale, unserer klavierspielenden Welt sozusagen mundgerecht vorzusetzen, weist er die letztere auf die Schönheiten und die Mannigfaltigkeit einer schier unerschöpflichen Literatur hin. Unsere Konzertpianisten finden hier Vortreffliches zur Ausgestaltung ihrer Programme, und der Musikfreund wird mit Freude die teilweise sehr pikanten Kabinettstückchen von Böhm, Kaspar Kerll, Kirnberger, Kuhnau, Marpurg, Nichelmann, Byrd, Daquin, Scarlatti, um einige Namen herauszugreifen, spielen. Die klare Phrasierung, praktische Fingersatzeinzeichnungen, Pedalnotizen erleichtern die Ausführbarkeit der einzelnen Werke. Artur Eccarius-Sieber

209. **Josef Haas:** Sonate c-moll für Orgel. op. 12. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Unseres Wissens ist Haas der erste Schüler Max Regers, der mit Orgelkompositionen an die Öffentlichkeit tritt. Inwieweit die vorliegende, Reger zugeeignete Orgelsonate noch direkt von Reger beeinflußt ist, entzieht sich unserer Beurteilung. Jedenfalls hat sich Haas mit Begeisterung in des Meisters Orgelwerke vertieft und sich dessen Schreibweise in geradezu verblüffender Weise zu eigen gemacht. Ganz regerisch ist die Art der Themenbildung, ferner die Neigung, immer neue kleine Sätze mit neuen Motiven und Trugschlüssen aneinander zu reihen. Fast möchte man sagen, daß die Chromatik und Enharmonik bei Haas womöglich noch größere Feste feiern als bei Reger. Die Furcht vor dem ganz ordinären tonischen Dreiklang scheint ziemlich groß zu sein. Im zweiten Satze — einem übrigens sehr reizvollen Intermezzo — entdecken wir wirklich eine Schlußkadenz nach altem Muster! Betrachten wir diese Sonate als Ganzes, so müssen

wir sie als die talentvolle Arbeit eines Begabten, eines sattelfesten Kontrapunktikers begrüßen, der auch zu gestalten und zu entwickeln weiß. Wer eine solch prächtige Fuge mit einer solch packenden Schlußsteigerung schreiben kann, macht Meister Reger wahrlich alle Ehre. Die Schwierigkeit der Ausführung ist etwa die der regerschen Monologe, in denen indes noch mehr „Bach" enthalten ist, trotz aller Chromatik.

210. **Neue Kompositionen für Orgel.** Verlag: O. Junne, Leipzig.

Die uns in Einzelheften vorliegenden Nummern, die auch in der im gleichen Verlage erschienenen Sammlung „Orgelstücke moderner Meister" (herausgegeben von Joh. Diebold) enthalten sind, sind ihrem musikalischen Werte nach recht verschieden. Für bescheidenere Ansprüche genügen M. Birns Weihnachtsphantasie über „Kommet ihr Hirten" und „Karfreitag und Ostermorgen", ferner die Stücke von R. Lichey. Für Studienzwecke zu empfehlen sind die leicht ausführbaren Kompositionen J. Rheinbergers, vermutlich aus des Meisters Nachlaß stammend. Ein Larghetto von Th. Forchhammer ist sehr geeignet für ernste kirchliche Feiern. Ein wenig im Stile der Jensenschen „Wanderbilder" sind „Legende" und „Klostergesang" von H. Wareing, ansprechend und fein empfunden. Mehr dem italienischen als dem deutschen Geschmack dürfte F. Capocci's Phantasie über den alten gregorianischen Lohgesang „Veni creator" zusagen: die zum Teil süßlichen Harmonieen, sowie die billigen Triolen und Arpeggien auf Akkordtönen passen nicht zu einem solch kernigen cantus firmus (wie anders weiß J. S. Bach denselben c. f. zu behandeln!). Das Allegretto Capocci's läßt sich ganz gut anhören, wenngleich man stets besser tut, den „alten Stil" an der Quelle zu studieren, hier etwa bei D. Scarlatti. Nicht sonderlich zu erwärmen vermögen wir uns für C. Müllerhartungs Orgelphantasie, trotz Herbeiziehung von Bläsern und Unisonochor. Hingegen begrüßen wir in E. Gigout's Interludium ein echt orgelmäßig geschriebenes Stück mit all der Grazie in Rhythmik und Melodik der französischen Schule, in Ph. Wolfrums Präludium über „Lasset uns den Herren preisen" eine schwungvolle und dabei nicht schwer ausführbare Konzertnummer. Der junge Orgelmeister A. Sittard ist mit drei fesselnden Choralstudien vertreten, unter denen in erster Linie die fünfstimmige Choralfuge über „Wenn wir in höchsten Nöten sein" wegen ihres vollendeten Satzes interessiert. Max Reger hat eine kostbare Fuge mit Präludium (gis-moll) beigetragen. Neben dieser sind die beiden Choralphantasieen von R. Bartmuß über „Christ ist erstanden" und „Jesu meine Freude" als die besten Kompositionen dieser Gruppe zu bezeichnen. Namentlich die zweite, die nach einer kurzen Einleitung mehrere schöne Durchführungen und eine Fuge zum Choral bringt, zeigt einen Zug ins Große und ist ausgezeichnet durch vortrefflichen Kontrapunkt.

211. **Charles Chaix:** Six Chorals Figurés pour Orgue. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ein vielversprechendes Opus 1! Ist auch die Fuge über dem Cantus firmus „Allein Gott in der Höh" hie und da noch eckig, so sind die einfachen Figurationen „O Traurigkeit" und „Ich folge Dir nach Golgatha" vollendete Stimmungsbilder von großer Tiefe, das Trio mit der reich „diminuierten" Weise „O du Liebe meiner Liebe" geradezu ein Meisterstück, und aus Nr. 4: „O Welt, sieh hier dein Leben" („O Welt, ich muß dich lassen") und Nr. 6: „Was Gott tut" spricht eine gründliche Kenntnis Bachscher Orgelkunst. Möchte der begabte Schüler Barblans diesem Hefte, das Konzertspielern willkommene Bereicherungen ihrer Programme bietet, bald weitere folgen lassen.

Dr. Ernst Schnorr v. Carolsfeld

212. **Gustav Bumcke:** Fünf Gedichte von Hans Bethge. op. 18 — Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 21. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Tempelhof-Berlin.

Diese Lieder weisen eine gewisse Großzügigkeit auf; sie haben orchestrale Färbung

und sind modulatorisch interessant. Doch bewegt sich die Modulation mit zu leichten Flügeln; die Melodie wird von der flüssigen Harmonik zu sehr getragen, anstatt dieser zur Basis zu dienen, wie es der Fall sein soll. Was aber aus diesem eigensten Geiste des ernst zu nehmenden Komponisten geboren ist, ist, wenn es klar und organisch zum Ausdruck gelangt wie im schönen Liede „Morgen auf Sylt", bedeutender als die jüngeren beiden Produkte, die zwar lyrischer und liedmäßiger, aber auch konventioneller sind.

Arno Nadel

213. **Otto von Tideböhl:** Suite für Violine und Klavier. op. 9. — Konzert für Violine. op. 10. (Ausgabe mit Klavier). Verlag: H. Schröder Nachf., Berlin.

Beide übrigens keineswegs schwierigen Werke sind durchaus violingemäß geschrieben und zeichnen sich durch knappe und gedrungene Form, sowie durch reizvolle melodische Einfälle aus. Es ist bessere Unterhaltungsmusik, die der gewandt und flüssig schreibende Komponist bietet. Die Suite hat eine flotte, auch für den Vortrag geeignete Gavotte; das stark archaistisch gefärbte Präludium und das Largo (in russischer Weise) enthalten manchen feinen Zug; dagegen fällt der gar zu kurze Schlußsatz etwas ab. — Ob das Violinkonzert sich zum öffentlichen Konzertvortrag eignet, kann ich ohne Kenntnis der Partitur nicht sagen; ich glaube es nicht, möchte aber das Werk, das statt des langsamen Satzes ein anmutiges Intermezzo hat, für den Unterricht und zum Vortrag bei Schülerprüfungen empfehlen. Der erste, manche Ähnlichkeit mit Bruchs g-moll und Wieniawski's d-moll Konzert aufweisende Satz ist an innerem Gehalt dem Intermezzo und der Schlußtarantelle bedeutend überlegen: seine beiden Themen sind vornehm gehalten, das nicht überwuchernde Passagenwerk ist elegant.

214. **Hans Fährmann:** Trio H-dur für Klavier, Violine und Violoncell. op. 37. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Ein gediegenes Werk, mit dem eingehender sich zu beschäftigen entschieden lohnt. Von den vier Sätzen dürfte Scherzo-Caprice am originellsten sein. Die Erfindung des Komponisten ist durchweg nobel, die Verarbeitung der Themen nicht bloß geschickt, sondern auch geistvoll. Das besonders in dem Klavierpart nicht leichte Werk sei auch zur öffentlichen Aufführung empfohlen.

215. **Goby Eberhardt:** Mein System des Übens für Violine und Klavier auf psychophysiologischer Grundlage. Verlag: Gerhard Kühtmann, Dresden.

Der bekannte Geigenpädagoge tritt in dieser sehr lesenswerten, mit einer großen Anzahl von Übungen versehenen Schrift für stumme Griffe auf der Violine zur Erlangung größter Technik ein. „Üben heißt lernen," sagt er, „ist somit Arbeit des Geistes und durchaus kein rein mechanischer Vorgang. Angeregt durch Paganini's stummes Spiel kam mir die Idee, technische Schwierigkeiten nicht mehr durch hundertfache sinnlose Wiederholungen, sondern durch Fixieren in Verbindung mit einer innerlich vorgestellten Bewegung zu überwinden." Er unterscheidet dabei drei charakteristische Bewegungen der Finger: 1. Klopfbewegung, 2. Gleitbewegung, an die sich Studien zur Beweglichkeit des Daumens anschließen, und 3. Seitenbewegung (Doppelgriff- und Akkordstellung). Auch für Klavierspieler lassen sich diese Übungen vorteilhaft verwenden. So wichtig diese Schrift auch ist, kann ich doch nicht unerwähnt lassen, daß der Nutzen stummer Übungen schon früher vielfach gewürdigt worden ist.

216. **Arthur Hartmann:** Ungarische Kadenz zu F. W. Ernsts op. 22. — Kadenz zum ersten Violinkonzert von N. Paganini. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Zwei sehr wirkungsvolle, auch nicht zu sehr ausgesponnene Kadenzen des bekannten Violinvirtuosen, die sicherlich auch von anderen Geigern zum öffentlichen Vortrag gern benutzt werden dürften. Wilhelm Altmann



REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Tagesblättern und Zeitschriften für Kunst, Literatur und Politik

DIE POST (Berlin) v. 22. März u. v. 9. April 1908. — Cyriak Fischer sagt in dem Aufsatz „Passionsmusik" nach begeisterten Worten über Bachs Passionsmusiken: „Als ein Erzeugnis und einen Ruhm des deutschen Geistes werden Bachs Passionsmusiken mit Recht bezeichnet, und ebenso werden sie mit Recht als Schöpfung und Ausdruck des protestantischen Geistes angesehen. Um so billiger aber ist es, sich dankbar daran zu erinnern, daß auch der katholischen Kirche ihr Anteil an diesen mächtigen Werken gebührt. Sie ist es gewesen, die die Grundlagen geschaffen hat, auf denen dann Bach seinen Bau errichten konnte." Es folgt ein kurzer Überblick über die Entwicklung des Stils der Passionsmusik. — Georg Richard Kruse untersucht „Otto Nicolais Beziehungen zum Berliner Hofe". Nicolais „ganze musikalische Laufbahn, ja sein ganzer Lebenslauf steht", wie hier nachgewiesen wird, „im innigsten Zusammenhange mit seinen Beziehungen zu Preußens Königen."

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), Sonntagsbeilagen vom 17. und 24. Mai 1908. — Dr. Martin Jacobi schreibt in dem Aufsatz: „Aus dem Berliner Musikleben in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts" eine Geschichte der Musikpflege in Berlin von ca. 1820 an.

HAMBURGER FREMDENBLATT vom 5. Juli 1908. — Paul Bröcker bespricht in dem Aufsatz „Die Musik des Volkes" den Volksliedergesang, das Harmonikaspiel usw. und den Einfluß dieser Musik auf das Zusammenleben der Angehörigen der ärmeren Volksklassen. Auch handelt der Aufsatz von der Straßen- und Hofmusik in den großen Städten, besonders in Hamburg.

HANNOVERSCHER COURIER vom 27. Mai 1908. — Staatsanwalt Kurt Heinzmann untersucht in dem Aufsatz „Theateragenten" vom juristischen Standpunkt aus die Tätigkeit der Theateragenten, deren Beseitigung er für unmöglich hält. „Entschieden berechtigt" nennt der Verfasser nur „die Bestrebungen ..., die die Abzüge des Zwischenhändlers [des Agenten] ... auf ein vernünftiges Maß zu beschränken suchen". „Denkbar ist allerdings die Vermittlung durch Vertrauensmänner auf genossenschaftlicher Grundlage. Vielleicht verspräche es auch Erfolg, wenn die beiden großen Interessengemeinschaften des Theaters, der ‚Bühnenverein' (Direktoren und Intendanten) und die ‚Bühnengenossenschaft' (Bühnenmitglieder) selbst die Organisation von Agenturen versuchen würden." Auch für den Verkehr der Bühnenschriftsteller und der Komponisten mit den Theaterleitern hält Heinzmann die Tätigkeit von Agenten für „notwendig und fast unentbehrlich".

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN vom 15. Mai 1908. — Walter Niemann teilt „Gedanken zum Leipziger Bachfest" mit, die das Verschwinden von Leipziger Gebäuden, die an Bach erinnerten, den Verkauf von P. de Wits, an Bacherinnerungen reichem „Musikhistorischen Instrumentenmuseum", die Errichtung des Seffnerschen Bachdenkmals, die „kleinlichen, kunsthindernden Miseren" in Bachs Leben, die Pflege Bachscher Kunst in Leipzig, die stilistisch richtige Auf-

führung älterer Musik und die Bestrebungen, „Bach vor allem der Hausmusik zurückzuerobern“, betreffen.

BAYERISCHER KURIER (München) vom 13. und 14. Mai 1908. — Der anonyme Aufsatz „Edgar Istel“ berichtet über einen Besuch bei dem Komponisten und Schriftsteller, den der Verfasser vornehmlich nach seinen Ansichten über die moderne komische Oper ausfragte.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN vom 25. April 1908. — Der Pianist Heinrich Schwartz verlangt in dem Aufsatz „Zur Konzertsaison 1907/08“ die Einschränkung der Solistenkonzerte und nennt es einen „Unfug sondergleichen“, daß Stümper durch massenhafte Verteilung von Freikarten das Publikum vom Besuch der Konzerte großer Künstler abhalten. Ferner wünscht Schwartz die „Beseitigung der öffentlichen Kritik in den Tagesblättern“. Er möchte gerne wissen, aus welchem Grunde diese Institution überhaupt geschaffen wurde. „Man sagt zwar, ein Künstler könne von einer objektiven Kritik nur lernen. Mag sein. — Was mich selbst anbetrifft, so muß ich leider bekennen, daß ich bis heute aus sämtlichen über mich erschienenen Kritiken leider nichts gelernt habe, was für meine Kunst von irgendwelcher Bedeutung gewesen wäre.“ „Ein anderes freilich ist die eingehende Besprechung von Kunstangelegenheiten in den Fachblättern. Hier ist der Boden, auf welchem ernste Leistungen ein Recht haben, ernsthaft beurteilt zu werden. Hier ist auch dem ‚besprochenen‘ Künstler Gelegenheit geboten, sich, wenn notwendig, zu verteidigen.“ Dann empfiehlt Schwartz den Tonsetzern, die darüber jammern, „es sei unmöglich, Neues zu erfinden, das Melos sei erschöpft“ usw., den Viertelton zu verwenden. „Ich stehe nicht an, zu behaupten, wir befänden uns erst im Anfangsstadium der Entwicklung unserer Tonkunst. Sind wir ja noch nicht einmal imstande, die uns von der Natur verliehenen Gaben richtig anzuwenden! Und zu diesen Gaben gehört auch der Vierteiton. Das menschliche Ohr ist wohl befähigt, ihn aufzunehmen und zu begreifen.“ Am Schluß schlägt Schwartz vor, sämtliche Werke Beethovens, „von der ersten bis zur letzten Note“ aufzuführen und das dadurch gewonnene Geld zur Errichtung eines Denkmals Mozarts zu verwenden.

PRAGER TAGBLATT vom 22. Dezember 1907 und vom 8. Januar, 29. März, 5., 19. und 26. April, 16. Mai und 12. Juni 1908. — Richard Batka schlägt in dem Aufsatz „Zwischenaktamusik“ (22. XII.) vor, „einmal im Monat oder in der Woche oder noch öfter . . . eine ‚große‘ Zwischenaktsmusik zum gesprochenen Schauspiel anzukündigen, . . . die vorher anständig geprobt wurde und mit genauen Angaben (Titel, Name des Komponisten usw.) am Programmzettel verzeichnet sein müßte. Man hätte dadurch Gelegenheit, eine Menge kleinerer Tonstücke, die im gegenwärtigen Musikleben völlig brachliegen, aufzuführen“. Im Konzert könne man nur spielen, was beklatscht wird. Aber als Zwischenaktsmusik könne man auch „all die Suiten, Märsche, Tänze, Serenaden, Kassationen von den Zeiten der musikalischen Klassiker her aufführen“. An solchen Abenden dürfe das Publikum während der Zwischenaktsmusik sich nicht unterhalten. Bald würde das Publikum auch an den anderen Abenden bessere Zwischenaktsmusik verlangen, als sie ihm jetzt geboten wird. — In dem Aufsatz „Parsifal“ (8. I.) sagt Richard Batka: „Ich halte dafür, daß nicht bloß Richard Wagners ausdrücklicher Wunsch, sondern auch eine vernünftige Erwägung der besonderen Beschaffenheit des ‚Parsifal‘ die vorläufige Beschränkung der Aufführungen auf Bayreuth gutheißen . . . Für das wirkliche Interesse ist außerhalb Bayreuths durch die Klavierauszüge, Partituren und

vier neu aufgefundenen Ouvertüren Richard Wagners" von Carlos Droste. — „Richard Wagner und die Karikatur" von Wilhelm Kleefeld. — „Franz Liszt in Rom" von Julius Erich. — „Bühnenreform, Festspielhaus, Unterhaltungstheater" von Karl Scheffler. — „Verbotene Opern" von Franz Dubitzky. — „Betrachtungen zur ersten Aufführung des ‚Nibelungenring' in englischer Sprache" von Ernst Mayer.

DEUTSCHE BÜHNENGENOSSENSCHAFT (Berlin), 1908, No. 43. — Erich Kloß bespricht unter der Überschrift „Richard Wagners erste Gattin" sehr ausführlich die Briefe Wagners an Minna Wagner.

DIE GEGENWART (Berlin), 1908, No. 12, 17 und 18. — Carl Mennicke bespricht in dem Aufsatz „Shaw über Wagner" (No. 12) das „Wagner-Brevier" von Bernard Shaw als ein Werk, das „dem Leser in einem Atem Freude und Verdruß bereitet". — In dem Aufsatz „Formlosigkeit und Programmusik" (No. 17 und 18) erhebt Irene Wild gegen die moderne Musik die Vorwürfe, sie sei formlos, sie wolle um jeden Preis Aufsehen erregen und berauschen, ihr mangele die Erfindung, sie treibe einen Kultus des Häßlichen usw. Auch die Programmusik verurteilt die Verfasserin sehr scharf.

DIE HILFE (Berlin), 1908, No. 5 und 13. — Paul Zschorlich veröffentlicht zehn kleine Aufsätze unter dem Titel „Vom musikalischen Denken". — Der Aufsatz „Ferruccio Busoni als Musikphilosoph" von Paul Zschorlich enthält eine Besprechung des „Entwurfs einer neuen Ästhetik der Tonkunst" von Busoni, insbesondere seiner Ausführungen über Dur und Moll, über Dritteltöne und über Programmusik.

MORGEN (Berlin), 1907, Heft 9 — 29. — „Über Alexander Ritters Lied" (Heft 17) schreibt Siegmund von Hausegger: „Ritter gesteht [in seinen Liedern] dem Musiker als solchem auch nicht das kleinste Recht zu, sofern dieser es nicht aus der Dichtung herleiten kann. Er stellt sich so ganz in den Dienst des Dichters und verziehtet strikte auf jedes musikalische Sondergelüste. Deshalb sind seine Lieder niemals eine musikalische Erweiterung oder Verbreiterung des Gedichtes, sondern nichts anderes als die Dichtung selbst, durch die Musik zu höchster Intensität des Ausdrucks gesteigert. . . . Auch in der Begleitung spielt ihm der absolute Musiker niemals einen Streich; sie ist reich, an entscheidenden Momenten tritt sie bedeutungsvoll ergänzend vor, aber das Melos des Liedes liegt immer in der Singstimme, aus ihr allein ergeben sich alle harmonischen und rhythmischen Veränderungen der Begleitung." In Alexander Ritters Liedern finde man „den strengsten und konsequentesten Stil des modernen Liedes". Ritter gebühre als „Führer in das Neuland der Lyrik" ein Platz neben Liszt, Cornelius, Wolf und Strauß. Dann bespricht Siegmund von Hausegger eingehend die einzelnen Lieder. Ritters Lieblingsdichter war Lenau, von dem er viele Gedichte komponiert hat. — Über „Richard Wagner und Julie Ritter" wird ein Aufsatz aus Siegmund von Hauseggers Werk über Alexander Ritter abgedruckt (Heft 22), der auch einen interessanten Brief Wagners enthält, den er am 22. März 1850 in Bordeaux an Julie Ritter schrieb. — Romain Rolland veröffentlicht eine lobende Besprechung von „Claude Debussy's ‚Pelleas und Melisande'" (Heft 25).

SOZIALE PRAXIS (Berlin), 1908, No. 18. — Else Lüders berichtet, auf Grund des Aufsatzes von Paul Ehlers in unserer Zeitschrift, VII. Jahrgang, Heft 4 und 6, über „Soziales Elend im Chorsängerstande".

FRÜHLING (München), 1907, Nr. 14 und 15. — In dem gedankenreichen Aufsatz „Das Problem des Musikdramas. Eine ästhetische Parallele“ vergleicht Hermann Schuch Richard Wagner als Ästhetiker mit Lessing, Schiller und Herder. In der Einleitung vergleicht er ihn auch mit Rudolf von Jhering, der „eine teleskopische Betrachtung . . .“ forderte „gegenüber der bis heute noch ziemlich mikroskopischen Betrachtung“, das heißt: einem sich in „Kleinigkeitskrämerei“ verlierenden analytischen Verfahren, das nicht die „Urteilsfähigkeit“, das Vermögen, die durch Analyse „gewonnenen Teile nach neuen Gedanken der Brauchbarkeit wieder zusammenzusetzen“, ausbildet. Ausführlich zeigt der Verfasser, daß Lessing im 26. und 27. Stück seiner „Hamburgischen Dramaturgie“, in der Entwickelung des Zusammenhanges von Dichtkunst und Musik die von Wagner ausführlicher dargestellten Anschauungen „mit wenig Sätzen präzis ausgesprochen“ habe. „Mit dem Scharfblick des Genies“ habe Lessing die „Darstellungen Wagners über den Zusammenhang von Dichtkunst und Musik . . . . . geahnt“. Dann erinnert Schuch daran, daß Schiller an Goethe schrieb: „Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee“, und daß er nach einem Briefe an Lotte „den Mangel der Musik zur Vollendung des dramatischen Kunstwerkes tief und schmerzlich empfand“. Ausführlicher vergleicht Schuch Herder mit Wagner. Daß Herder das Wirken Richard Wagners mit erstaunlicher Klarheit vorausgesehen hat, geht aus den folgenden Worten aus dem zweiten Stück seiner „Adrastea“ No. 9 hervor: „Der Fortgang des Jahrhunderts (geschrieben anno 1802, elf Jahre vor Wagners Geburtstag!) wird uns auf einen Mann führen, der diesen Trödelkram wortloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. — Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ, soweit es die Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald jemand vor, daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs umwerfe und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhangend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eins sind.“

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München), Dezember 1907 bis März 1908. — Unter dem Titel „E. T. A. Hoffmann als Musikalienhändler“ veröffentlicht Hans von Müller (Dezember-Heft) 13 Briefe von Hoffmann an Härtel (in Fa. Breitkopf & Härtel) und 3 Briefe von Härtel an Hoffmann. — Paul Moos bespricht ausführlich das Buch „Angelo Neumanns Erinnerungen an Richard Wagner“. — Hans Pfitzner veröffentlicht einen Aufsatz „Zur Grundfrage der Operndichtung“. Im einleitenden Kapitel sagt Pfitzner u. a. über Richard Wagner: „So groß auch als Könner, Erfinder, Neuerer, Revolutionär in der Musik: das Primäre ist der Dichter in ihm und seine Werke vor allem dichterische Konzeptionen“. Im zweiten Kapitel äußert Pfitzner seine Ansichten über die „Konzeption“ eines Kunstwerkes, deren „Wesen im Unwillkürlichen liegt“, und über die Reflexion beim künstlerischen Schaffen. Im dritten Kapitel führt Pfitzner eingehend aus, daß „der große, elementare Unterschied zwischen allem Dichten und allem Komponieren“ darin bestehe, „daß ein jedes Dichtwerk [außer der „im kleinsten Umfang sich gebenden“ „eigentlichen Wortlyrik“], seinem Wesen nach, erst in seinem Verlauf, vom ersten bis zum letzten Wort eine an sich ungreifbare Einheit



(Konzeption, Handlung) darstellt, von der es ausgegangen ist; während eine jede Komposition, ihrem Wesen nach, von einer sinnlich greifbaren, in sich schon vollendeten Einheit (Einfall, Thema) ausgeht, von der der Verlauf zehrt, oder deren er neue bringen muß". „Immer bleibt der unumgängliche Weg der Musik der vom Einzelnen zum Ganzen, sowie der der Dichtung vom Ganzen zum Einzelnen . . . Die in unserer Zeit so beliebte Bezeichnung ‚Tondichtung', auf Werke der Musik angewandt, ist nicht nur unsinnig, sondern auch deswegen so unsympathisch, weil sie etwas mehr vorgibt zu sein, als Musik, indem sie der Dichtkunst ihr höchstes Recht rauben will: eine Idee zu verdichten. Die eigentliche ‚Tondichtung' (wenn man einmal das Wort in seiner wahren Bedeutung definieren will) ist der geniale musikalische Einfall, der alle Elemente der Musik: Melodie, Harmonie, Rhythmus in untrennbarer Einheit, wie in chemischer Verbindung verdichtet. Er ist wiederum das, wozu es kein Analogon in irgend einer anderen Kunst gibt; ist der Musik ganz allein eigentümlich." „Wenn, wie ich sagte, die Dichtkunst, ihrem Wesen nach, der Niederschlag einer Idee ist, die, um greifbar zu werden, eines gewissen Verlaufs bedarf, so kann dieser Verlauf, weil von der Idee abhängig, nicht akzidentell sein. Wenn die Musik, ihrem Wesen nach, immer nur sinnlich greifbare Einheiten hervorbringt, so muß der Verlauf akzidentell sein." Dadurch erklärt Pfitzner, daß die Formen, in denen das Kunstwerk verläuft, in der Dichtkunst „von Urbeginn" die selben geblieben sind (Lyrik, Epos und Drama, nebst Zwischenstufen und Übergängen), in der Musik aber fortwährend wechseln. „Die Geschichte der Musikformen ist die chronische Verlegenheit, musikalisches Einfallsmaterial unterzubringen." „Die angeborene Formbegabung im Individuum ist stets talentar, sozusagen eine Kulturerbschaft; der geborene Melodiker ist genial. Es hat große geniale Komponisten gegeben, denen jegliche Begabung für Form abging, wie Weber, wie Schumann, aber niemals einen wirklich Großen, dem die individuelle Melodie gefehlt hätte; sie ist es, die den Platz auf dem Komponistenparnaß sichert; nach ihr, der kleinen Einheit, sollte, im letzten Grunde, Musik beurteilt werden; nicht nach dem, als was sich so ein Musikstück im ganzen gibt; so wie man das Gold nach seiner Karätigkeit, und nicht nach den Gegenständen prüft, die daraus gemacht werden. Durch sie gehört auch jeder große Komponist, so tief und schwer er sei, der ganzen Welt, nicht nur seinem Fach an, ist wahrhaft populär." Liszt wird nach Pfitzners Meinung nie populär werden, weil ihm der musikalische Einfall fehlte, während Schumann, „trotz wirklicher Mängel seiner Natur, in vollster Frische lebt". Als das „Wesen des Musikdramas" erklärt es Pfitzner, daß es als dichterisches Element „die allgegenwärtige dichterische Idee" und als musikalisches den „musikalischen Einfall" in sich vereinigt, aber „auf die sinnliche Einzelheit der Dichtung und auf die selbständige Formengebung der Musik verzichtet; obwohl die Möglichkeit zur gelegentlichen Entfaltung auch dieser Seiten der Künste offengelassen ist". Pfitzner verspricht, in folgenden Aufsätzen diese Ansichten durch Beispiele zu erläutern; bis jetzt sind diese Fortsetzungen in den S. M. nicht erschienen. — Hans von Müller veröffentlicht unter dem Titel „E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller" (Januar- und März-Heft) Briefe und Stellen aus Hoffmanns Tagebüchern und Werken, die Hoffmanns Mitarbeit an der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" beleuchten, und stellt die Titel der in der genannten Zeitschrift enthaltenen Arbeiten Hoffmanns zusammen. Im Anhang: „Kritischer Rückblick" tadelt der Verfasser scharf vom Endes Ausgabe von Hoffmanns musikalischen Schriften, die mehrere Aufsätze Hoffmanns nicht

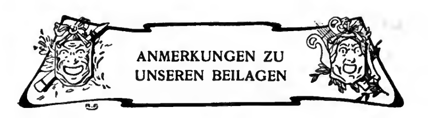
enthält, dagegen fünf Stücke, die vom Ende ohne zureichenden Grund Hoffmann zuschreibt. — Maximilian Pfeiffer teilt in dem kleinen Aufsatz „E. T. A. Hoffmanns Bamberger Wohnung" (Februar-Heft) mehrere Tatsachen mit, die die Unrichtigkeit der früher in den S. M. ausgesprochenen Behauptung, daß die Bamberger Bevölkerung Hoffmann vergessen habe, beweisen. Ein Bamberger Bürger erzählte dem Verfasser, sein Vater habe gesehen, „daß Hoffmann seinen Weinflaschen Röckchen anzog und Hütchen aufsetzte, sowie daß er, mächtig Pfeife rauchend, beim Komponieren die Füße immer in einen Kübel mit kaltem Wasser setzte." — Paul Busching bedauert in dem Aufsatz „Vom Münchner Musikleben", daß so viele hervorragende Dirigenten und Tonsetzer München verlassen. — Eine wertvolle Rezension Hoffmanns aus dem Jahre 1810 druckt Hans von Müller unter dem Titel „E. T. A. Hoffmann über Gluck" ab (März-Heft).

DEUTSCHE REVUE (Stuttgart), 1907, November-Dezember. — Konrad Burdach veröffentlicht eine interessante biographische Studie über Constanz Berneker unter der Überschrift „Zur Geschichte und Ästhetik der modernen Musik".

VOM RHEIN. Monatsblatt des Wormser Altertumsvereins, 1908, April. — Gelegentlich der Aufführung des Oratoriums „Hiob" von Carl Loewe wurde eine illustrierte „Loewe-Festnummer" mit den folgenden kurzen Aufsätzen herausgegeben: „Zum 20. April" (dem Todestage Loewes) von Karl Anton. — „Ein Gruß von Loewes Tochter" (Julie Hepburn von Bothwell). — „Mein unvergeßlicher Lehrer Carl Loewe" von Max Runze. — „Carl Loewe in seinen Tonschöpfungen. Ein Beitrag zur Würdigung Loewes als Vorgängers R. Wagners" von Karl Anton. — „Zur Einführung in Loewes ‚Hiob'" von H. Diehl.

KUNSTWART (Dresden), XXI, Heft 3—9. — Georg Göhler bespricht in dem Aufsatz „Giacomo Puccini" (Heft 3) kurz die Werke „Bohème", „Tosca" und „Madame Butterfly". In der Einleitung sagt er, daß die Theater ohne die italienischen Opern „einfach nicht auskommen" könnten. „Kein Direktor hielte alle diese Werke im Spielplan, wenn sie sich nicht selbst hielten." Göhler meint, die Theaterdirektoren würden viel lieber deutsche Werke aufführen, wenn es eine genügende Anzahl guter deutscher Opern gäbe, die auch die Schaulust des großen Publikums befriedigen. — Der Aufsatz „Psychologische Musikästhetik" von Paul Moos (Heft 4) besteht aus einer sehr lobenden Besprechung von Hermann Siebecks Schrift „Über musikalische Einfühlung". — Gustav Langen veröffentlicht den „Aufruf": „Regelmäßige Kirchenkonzerte!" (Heft 6.) Die Musik „schafft recht eigentlich die Grundlage aller Religion: das Gefühl vom Dasein einer Seele". „Ich stehe nicht an, zu behaupten, daß keine Zeit der Kirchenmusik so sehr bedurft hat und keine zugleich so empfänglich für sie gewesen ist, als unsere Gegenwart und unsere nächste Zukunft es sein wird." „Wir haben von unsern Vätern seit Jahrhunderten Kirchen und Dome ererbt, die wir uns heute für Millionen nicht bauen könnten, und die profane Musik beneidet ihre ältere Schwester um diese ‚religiösen Konzerthallen', die selbst in kleineren Städten groß sind. Aber sie sind verödet, deren Mauern widerhallen könnten von den erhabensten Kunstwerken germanischen Geistes. Sind sie nicht wie aus Musik geboren und für Musik geschaffen, diese strebenden und ruhenden Kirchenriesen des Mittelalters? Bachs Musik gehört in sie, wie das Blut ins Herz. Wer gibt ihnen das Leben wieder?" — Richard Batkas oben angezeigter Aufsatz im „Prager Tagblatt": „Zwischenaktsmusik" wird in Heft 8 nachgedruckt.

Magnus Schwantje



Die Studie Leopold Hirschbergs über die weltlichen Chöre Carl Loewes illustrieren wir durch drei Bilderbeigaben. Das Porträt des Balladenmeisters ist nach einer alten Lithographie gefertigt. Eine Rarität bringen wir sodann mit der Wiedergabe des Originaltitels des Chorliedes „Gutenbergs Bild"; näheres darüber findet der Leser auf S. 279. Die Vorlagen zu den beiden ersten Blättern hat uns Dr. Hirschberg freundlichst zur Verfügung gestellt. Eine nicht mindere Seltenheit stellt das folgende Blatt dar: die erste Seite der Originalpartitur des Chors „Märznacht", deren Wiedergabe wir dem Entgegenkommen der Musikabteilung der Berliner Königlichen Bibliothek verdanken. Wie aus S. 282 zu entnehmen, hat Loewe diese Komposition im Jahre 1865 nach seinem ersten Schlaganfall mit zitternder Hand niedergeschrieben.

Zur Erinnerung an den 90. Geburtstag (12. September) von Theodor Kullak bringen wir sein Bild, für dessen Überlassung wir seinem Sohn, Herrn Professor Franz Kullak in Berlin, zu Dank verpflichtet sind. Die Bedeutung Theodor Kullaks, der selbst ein hervorragender Klavierspieler war, beruht vor allem in seinen vorzüglichen Unterrichtswerken für Pianoforte, unter denen an dieser Stelle nur die „Schule des Oktavenspiels", seine „Materialien für den Elementarunterricht" und „Der praktische Teil zur Methode des Pianofortespiels von Moscheles und Fétis" genannt seien. Außer Kompositionen für sein Instrument schrieb Kullak auch Lieder und Kammermusikstücke. Als Lehrer entfaltete er eine nicht minder erfolgreiche Wirksamkeit. Schüler von ihm sind u. a. Hans Bischoff, Moriz Moszkowski, Philipp und Xaver Scharwenka, Alfred Grünfeld, Heinrich Hofmann, Otto Neitzel, Agathe Backer-Gröndahl. Im Jahre 1850 begründete er mit J. Stern und A. B. Marx das „Berliner Konservatorium", trat aber fünf Jahre später von der Mitdirektion zurück, um die „Neue Akademie der Tonkunst" ins Leben zu rufen. Auch an der Begründung des Berliner Tonkünstler-Vereins (1844) war er beteiligt.

Es folgt das Porträt unseres geschätzten Mitarbeiters, Professors Ernst Eduard Taubert, der am 25. September seinen 70. Geburtstag feiert. In Regenwalde i. Pommern geboren, besuchte Taubert die Universitäten in Berlin und Bonn, wandte sich dann der Musik zu und ging bei Friedrich Kiel in die kontrapunktische Lehre. Ihm sowie Robert Franz und Franz Liszt, mit denen er später einen intimeren Verkehr unterhielt, verdankt Taubert seine künstlerische Erziehung und Ausbildung. Von seinen Kompositionen seien hier besonders erwähnt die Lieder-Zyklen aus Julius Wolffs „Tannhäuser", das „Liebesleben" aus Julius Stindes „Liedermacher", seine Hefte italienischer Volksgesänge nach Gregorovius, „Gebet" von Hebbel, „Trabant" von Richard Leander, ferner die Streichquartette in fis-moll und d-moll, das Klavierquartett in Es-dur, das Quintett in B-dur für Klavier und Blasinstrumente. Seit 1905 ist Taubert Mitglied der Königlichen Akademie in Berlin, seit dem ersten Kaiser-Wettsingen der deutschen Männergesangvereine Mitglied der Berliner Kommission, die die Vorarbeiten dazu zu erledigen hat. Dem Sternschen Konservatorium gehört er seit 20 Jahren an; seit 40 Jahren ist er als Musikkritiker der „Post" tätig.

Den Beschluß bildet ein Porträt des genialen Vortragsmeisters Dr. Ludwig Wüllner, der am 19. August seinen 50. Geburtstag beging.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstr. 107 I.

NEUE OPERN

Henry Brandts-Buys: „Ein Veilchenfest“ soll in der nächsten Spielzeit an der Berliner Komischen Oper zur Aufführung kommen.

Gustave Charpentier: „Das Leben des Dichters“ soll im Frühjahr 1909 an der Opéra Comique in Paris zur Uraufführung gelangen.

Edoardo Mascheroni: „La Perugina“, Text von Illica, soll im San Carlo-Theater in Neapel in der kommenden Spielzeit ihre Uraufführung erleben.

Alfred Melchers: „Der König von Schlaraffenland“, ein dreiaktiges musikalisches Lustspiel, Text nach Legrand.

Erik Meyer-Helmund: „Heines Traumbilder“, Oper in einem Akt, hat der Komponist soeben vollendet.

Roderich von Mojsisovics: „Die roten Dominos“, eine zweiaktige Karnevalsoper, Text vom Komponisten nach Hans Hopfens Novelle „Zehn oder Elf?“

Oskar Straus: „Das Tal des Lebens“, komische Oper von Rudolph Lothar, nach Max Dreyers gleichnamiger Komödie.

Ermanno Wolf-Ferrari: „Die Juwelen der Madonna“, eine vieraktige Oper aus dem neapolitanischen Volksleben, Buch von Carlo Zangarini.

OPERNREPERTOIRE

Berlin: Das Königliche Opernhaus stellt folgende Neuheiten und Neueinstudierungen in Aussicht: „Sardanapal“, „Figaros Hochzeit“, „La Bohême“ (Puccini), „Dalibor“, „Martha“, „Versiegelt“ (Leo Blech), „La Habanera“ (Laparra), „Iphigenie in Aulis“, „Ein Wintermärchen“ (Goldmark), „Joseph in Egypten“. In der zweiten Hälfte des Oktober gastiert Enrico Caruso als Radames, Canio und Lyonel.

Darmstadt: Das Hoftheater hat für nächsten Winter die Oper „Narziß Rameau“ von Julius Stern zur Aufführung angenommen.

Frankfurt a. M.: Für die erste Hälfte der Spielzeit sind an Neuheiten und Neueinstudierungen in Aussicht genommen: Puccini („La Bohême“), Goldmark („Ein Wintermärchen“), Laparra („La Habanera“).

KONZERTE

Barcelona: Der größte hiesige Oratorienverein, Orfeó Catalá, beabsichtigt, unter Leitung seines Dirigenten Lluis Millet vom 19. bis 24. Oktober d. J. ein erstes kleines Bachfest zu veranstalten. Es sind u. a. ein Orchesterkonzert, ein Kantatenabend, ein Orgelkonzert und geistliche Lieder in Aussicht genommen. Die einzelnen Programmnummern sind einstweilen meistens auf Tenorbeteiligung zugeschnitten, wofür der ausgezeichnete Bachsänger George A. Walter aus Berlin verpflichtet worden ist. Der bekannte Bachforscher Dr. Albert Schweitzer aus Straßburg wird einen einleitenden Vortrag in französischer Sprache über Bach halten und auch als Organist bei den Aufführungen mitwirken.

Berlin: Die Gesellschaft der Musikfreunde mit dem Sternschen Gesangverein (Dirigent Oskar Fried) veranstaltet in der kommenden Saison vier Orchesterkonzerte in der Philharmonie mit dem Philharmonischen Orchester. Es gelangen unter anderem zur Aufführung: Berlioz („Fausts Verdammung“), Debussy („Demoiselle du Nocturne“), Volkmar Andreä (Symphonische Phantasie No. 7), v. Hausegger (Totenmarsch), Fried (Erntelied), Beethoven (Neunte Symphonie). Außerdem findet am 3. Februar in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche als Mendelssohnfeier eine Aufführung des „Paulus“ unter Mitwirkung des Blüthnerorchesters statt. Als Solisten sind bis jetzt verpflichtet: Frieda Hempel, Minnie Nast, Marcella Pregi, Angelica Rommel, Hans Rüdiger, Alexander Heinemann, Johannes Messchaert, Friedrich Plaschke, Hans Vaterhaus.
Am 6. und 7. Oktober hält der Allgemeine Verband der deutschen evangelischen Kirchenchöre seine 21. Hauptversammlung ab. Zum Festdirigenten ist Professor Wilhelm Freudenberg gewählt worden. Zur Vorfeier findet am 5. Oktober in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche ein Festkonzert statt.

Frankfurt a. M.: Für die sechs Mittwoch-Abonnementskonzerte der Spielzeit 1908/9 sind u. a. in Aussicht genommen: Bruckner (Zweite), Mahler (Vierte), Noren („Kaleidoskop“), Scott (Aubade). Neben Dr. Rottenberg werden als Dirigenten fungieren Ernst v. Schuch und Arthur Nikisch. Solisten: Ferruccio Busoni, Jacques Thiband, Julia Culp, Pablo Casals.

Jena: Am Sonntag, den 26. Juli, wurde die neue von der Firma Sauer in Frankfurt a. O. erbaute Orgel eingeweiht. Das volle Werk erwies sich als sehr markig, was den Sauerschen Orgeln vielfach abgestritten wird. Wenn das noch geplante Fernwerk fertig ist, wird Jena eine der größten und schönsten Orgeln in Deutschland besitzen. — Bei dem Universitätsjubiläumsfest gab es viel gute Musik. Im Festkonzert bildete eine über Erwarten gute Aufführung von Beethovens „Neunter“ den Höhepunkt, für Jena insofern eine Premiere, als von dem Riesenwerk hier bisher nur der letzte Satz einmal zur Aufführung gelangt ist vor mehr als 40 Jahren unter Naumanns Leitung. Von der übrigen Musik interessierten besonders die für das Fest geschriebenen Werke Max Regers, in erster Linie der große Einleitungschor zum 100. Psalm. Von diesem außerordentlich schwierigen Stück war der mittlere Teil von unmittelbar ergreifender Wirkung, bei den anderen hatte die Fülle der Tonmassen von Chor, Orchester und Orgel fast etwas Erdrückendes. Prof. Fritz Stein will im nächsten Winter den ganzen Psalm zur Aufführung bringen. Bei der Einweihung des neuen Universitätsgebäudes wurde ein von Geheimrat Otto Liebmann gedichteter Weihegesang gesungen, den Reger für Altsolo, Chor und Bläser gesetzt hatte, ein zart gehaltenes Musikstück, das vielfach an Brahms erinnerte. Besonders stimmungsvoll kam die Solopartie durch Maria Philippi aus Basel zum Vortrag.

Max Reger, den erst einige Wochen zuvor die Gesellschaft der Kunstfreunde von Weimar und Jena für einen Abend im Rosensaal gewonnen hatte, war persönlich anwesend beim Universitätsjubiläum. Zum Dank für seine Kompositionen wurde ihm die Würde eines Dr. phil. honoris causa verliehen und damit sein Name für immer mit der Geschichte unserer Universität verknüpft. Die Begründung der Ehrung lautete: „ . . . einen Großen im Reich der Töne, Herrn Max Reger, Professor und Universitätsmusikdirektor in Leipzig, der die musikalischen Formen der klassischen Epoche zu neuem Leben erweckte, eine Fülle kostbarer Tonwerke geschaffen hat und dabei mit seinem harmonisch-modulatorischen Genie allen voranging.“ Vor ihm haben von Musikern die Jenaer Doktorwürde erhalten: Robert Schumann, Hans von Bülow, Wilhelm Stade und Eduard Lassen.

London: Aus Anlaß des 100. Geburtstages Felix Mendelssohn-Bartholdys soll im Chrystal Palace eine große Gedächtnisfeier stattfinden. Der Chor- und Orchesterkörper wird etwa 4000 Köpfe zählen.

Die seit Jahren veranstalteten Joachimkonzerte sollen auch nach dem Heimgang des Meisters fortgeführt werden. Im kommenden Winter sind sieben Kammermusikkonzerte in der Bechstein-Hall sowie ein Orchester- und Chorkonzert in der Queens-Hall geplant.

Luzern: Im Kursaal erfreuen sich die diesen Sommer unter der Benennung „Concerts Modernes“ eingeführten großen Solisten- und Orchesterkonzerte beim internationalen Publikum des lebhaftesten Interesses. Im dritten Konzert wirkten solistisch die Pianistin Anny Eisele aus Leipzig und die Sängerin Hedwig Francillo-Kauffmann von der Wiener Hofoper mit, im vierten Konzert die Violoncellistin Elsa Rüegger und die Sängerin Lola Artôt de Padilla. Im fünften Konzert dirigierte der Direktor des Pariser Konservatoriums Gabriel Fauré die Aufführung des „Prélude“ und der „Fileuse“ aus seiner Orchestersuite „Pélleas et Melisande“ und übernahm beim Vortrag seiner „Bonne Chanson“ durch die Pariser Konzertsängerin Jeanne Raunay die Klavierbegleitung. Das von Maëstro A. Fumagalli von der Scala in Mailand geleitete, 56 Mitglieder zählende Kursaalorchester interpretierte in diesem Konzert außer der Fauré'schen Suite die „Christoph Columbus“-Ouvertüre von Richard Wagner in der Felix Mottl'schen Ausgabe sowie Webers „Aufforderung zum Tanz“ in der Bearbeitung von Felix Weingartner. Am sechsten Konzert, das auf den 3. September zu Anfang der Festwoche der Internationalen Pferderennen in Luzern festgesetzt ist, wird sich solistisch die jugendliche, dieses Frühjahr mit außergewöhnlichem Erfolg hervorgetretene Violinistin Ira Novi beteiligen.

TAGESCHRONIK

Über das vierte deutsche Bachfest erhalten wir vom Vorstande der Neuen Bachgesellschaft die folgenden Mitteilungen: Das Fest



findet in den Tagen vom 3. bis 5. Oktober d. J. in Chemnitz statt. Geplant sind folgende Veranstaltungen: Sonnabend, den 3. Oktober, ein Kirchenkonzert in der St. Lukaskirche (Aufführung der „Hohen Messe", gesungen vom verstärkten Kirchenchor zu St. Lukas). Sonntag, den 4. Oktober, mittags ein Kammermusikkonzert, in dem u. a. Joh. Seb. Bachs Hochzeitskantate „O holder Tag, erwünschte Zeit" zu Gehör kommt. Am Abend folgt ein zweites Kirchenkonzert in der St. Jakobikirche, das vom Chemnitzer Musikverein und dem Kirchenchore zu St. Jakobi gesungen wird (Motetten, Chorkantaten: „Mein Freund ist mein" und „Du Hirte Israel", Solokantate: „Ich bin ein guter Hirt" und Orgelstücke). Am Montagvormittag wird eine Mitgliederversammlung abgehalten und am Abend desselben Tages das Fest durch ein Orchesterkonzert abgeschlossen, in dem das „Brandenburgische Konzert No. 3", ein Klavier- und Violinkonzert, sowie die Chorkantate „Nun ist das Heil" zur Aufführung kommen werden.

Die Singakademie in Berlin unterzieht zurzeit ihre erst seit 20 Jahren bestehende Orgel einem vollständigen Umbau und einer Vergrößerung, die einem Neubau gleichkommt. Das neue Werk erhält 36 klingende Stimmen und wird allen modernen Anforderungen entsprechen. Mit dem Aufbau der neuen Orgel wurde bereits begonnen, so daß zu dem ersten Abonnementskonzert der Singakademie Ende Oktober das Instrument bereits benutzt werden kann. Die Arbeiten liegen in den Händen des Frankfurter Orgelbaumeisters Sauer.

Zur Feier des 100. Geburtstages von Verdi ist für das Jahr 1913 in Mailand eine internationale Theaterausstellung geplant, die drei Hauptgruppen umfassen soll. Die erste Gruppe schließt die technischen Hilfsmittel, Dekorationen, Kostüme usw. in sich. In der zweiten Abteilung werden Musikinstrumente aus Altertum, Mittelalter und Neuzeit, alte Notenschriften usw. Platz finden. In der dritten Gruppe endlich werden Theatergesetze, Autorengesetze, Engagementsangelegenheiten und alles Einschlägige untergebracht werden.

Im Anschluß an die dritte Hauptversammlung des Verbandes deutscher Geigenbauer fand im Zentraltheater in Leipzig eine Ausstellung neuer und alter Streichinstrumente statt, zu der Hunderte von Instrumenten von den ersten Firmen Deutschlands eingesandt worden waren. Daneben sah man kostbare Stücke aus alten Sammlungen, Erzeugnisse von Stradivari, Amati, Baptista Guatanini, Pergenzi, Gasparo de Salò, Jakob Stainer u. a. Es waren Instrumente, die 15000, 20000, 25000, 35000 Mk. kosten; der Wert einer Paganini-Geige von Stradivari wurde sogar auf 40000 Mk. geschätzt.

Eine lustige Geschichte, die Franz von Suppé passierte, wird jetzt erst bekannt. Es war Ende der 1870er Jahre; kurz nach dem Friedensschlusse von San Stefano, durch den der russisch-türkische Krieg endlich sein Ende erreicht hatte. Der russische General Tschernajeff, der sich im Verlauf des Krieges vielfach ausgezeichnet hatte, sollte die Stadt Prag passieren, in der gerade die Jubiläumsaufführung der Suppé'schen Operette „Fatinitza" in Anwesenheit des Komponisten stattfinden sollte.

Zur Bewillkommnung des Generals Tschernajeff hatten sich auf dem Bahnhof etwa 200 Tschechen versammelt, und auch Suppé wurde von mehreren bekannten Herren in Prag auf dem Bahnsteig zur gleichen Zeit erwartet. Als nun Suppé mit seinem martialischen Schnurr- und langen Vollbart in seiner imponierenden, kraftstrotzenden Gestalt dem Zuge entstieg und von seinen Bekannten begrüßt wurde, meinten die tschechischen Studenten in ihm den erwarteten russischen General zu erkennen und stürmten in ihrer Begeisterung auf ihn zu. Trotz seines Protestes wurde Suppé auf die Schultern gehoben, zu dem vor dem Portal stehenden Wagen getragen, dessen Pferde sodann ausgespannt wurden, und unter Freudengeschrei nach dem Hotel geführt, wo der General Tschernajeff seine Zimmer bestellt hatte. Als sie aber mit dem Pseudo-General im Hotel angelangt waren, stand der echte General Tschernajeff bereits auf dem Balkon seines Zimmers; er war tatsächlich mit demselben Zuge in Prag eingetroffen, war aber infolge der voreiligen Begeisterung der tschechischen Studenten ganz unbeachtet geblieben und zu Fuß in sein Hotel gewandert. Man kann sich ausmalen, wie konsterniert die tschechischen Studenten waren, denen ihre übergroße panslawistische Begeisterung ein solches Schnippchen geschlagen hatte.

Graf Zeppelin hat die Widmung einer am 5. August, dem Tage seiner großen Fernfahrt, vollendeten heroischen Symphonie in vier Sätzen von August Bungert dankend angenommen.

Der preußische Armee-Musikinspizient Prof. Gustav Roßberg tritt am 1. Oktober in den Ruhestand. Prof. Roßberg ist am 1. April 1838 geboren. 1856 trat er als Freiwilliger bei dem 2. Garderegiment zu Fuß ein. 1860 wurde er mit der Bildung eines Musikkorps für das 4. Garderegiment zu Fuß beauftragt, dessen Musikmeister er dann bald darauf wurde. 1861 wurde er zum Stabshoboisten ernannt. 1878 erhielt er seine Ernennung zum Militärmusikdirigenten und wurde 1894 als Nachfolger des Musikinspizienten Voigt Armee-Musikinspizient. 1896 wurde ihm der Titel Professor verliehen. Seit längerer Zeit war er auch Lehrer an der Königlichen Hochschule für Musik. Prof. Roßberg hat an den Feldzügen von 1864, 1866 und 1870—71 mit Auszeichnung teilgenommen. Im französischen Feldzuge erwarb er sich das Eiserne Kreuz zweiter Klasse.

Direktor Ludwig Barnay ist vom 1. September d. J. ab mit der Neuregelung der künstlerischen und administrativen Verhältnisse des Königlichen Theaters zu Hannover betraut worden und übernimmt bis auf weiteres die Gesamtgeschäfte der Königlichen Intendantur.

Universitätsmusikdirektor Prof. Max Reger in Leipzig ist von der philosophischen Fakultät der Universität Jena anläßlich der Feier ihres 350jährigen Bestehens zum Ehrendoktor ernannt worden (vgl. auch Spalte 111 unter Jena).

Dem Präsidenten des Kölner Männergesangvereins Louis von Othegraven, der am 10. August seinen 80. Geburtstag beging, ist aus diesem Anlaß der Rote Adlerorden dritter Klasse mit der Schleife verliehen worden.

Musikdirektor Adolf Grabofsky in Sondershausen wurde vom Fürsten von Schwarzburg-

Sondershausen durch Verleihung der Silbernen Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

Aus Anlaß des Kaiserjubiläums erhielt Felix Weingartner den Orden der Eisernen Krone. Der Chef des Ausstattungswesens, Prof. Roller, und Ballettmeister Haßreiter wurden mit dem Ritterkreuz des Franz Joseph-Ordens ausgezeichnet.

Dr. Roderich von Mojsisovics ist aus der Redaktion des „Musikalischen Wochenblattes" wieder ausgetreten und hat eine Berufung zum artistischen Direktor des Musikvereins in Pettau (Steiermark) angenommen. Der Genannte tritt seine Stelle mit Saisonbeginn an.

Das städtisch subventionierte Konservatorium der Musik zu Heidelberg wurde, wie wir dem 14. Jahresbericht entnehmen, im vergangenen Schuljahre von 184 Schülern besucht. Der Unterricht wurde von 19 Lehrkräften in 180 Wochenstunden erteilt. Es fanden neun Aufführungen statt, davon sechs öffentliche. Neu eingerichtet wurden für die Schüler der Unterklassen zwei Kurse für Musikdiktat, allgemeine Musiklehre und Solfeggieren.

Die vor zwei Jahren gegründete Mainzer Musikakademie und Orchesterschule wurde in diesem Zeitraum von 250 Schülern besucht. Im Mai 1907 wurde in Bad Schwalbach ein Zweiginstitut errichtet, im Juni 1908 die Opern- und Opernchorschule des Professors Staudigl zu Frankfurt a. M. der Mainzer Anstalt angegliedert. Das Lehrerkollegium besteht aus 25 Lehrkräften. Neu gebildet wurden u. a. ein Klavierlehrerseminar und je ein Kursus für Partiturspiel und Dirigentenstudium.

TOTENSCHAU

Am 4. August † in Elbing, 63 Jahre alt, Professor Robert Schwalm, eine der leitenden Persönlichkeiten des Königsberger Musiklebens. In Erfurt geboren, war er seit 1875 Dirigent des „Sängervereins", von 1878—1884 der „Philharmonie"; seit 1884 dirigierte er auch die „Musikalische Akademie". Als Komponist ist Schwalm außer vielen Männerchören auch mit Klavier- und Orchesterstücken, einem Streichquartett, einem Oratorium („Der Jüngling von Nain") und einer Oper („Frauenlob") hervorgetreten.

Im Alter von beinahe 80 Jahren † Anfang August in New York der Pianist und Klavierlehrer William Mason. Er studierte in Deutschland bei E. F. Richter, Moscheles, Moritz Hauptmann, Alexander Dreyschock und kam zu Anfang der 50er Jahre nach Weimar zu Liszt, der ein lebhaftes Interesse an der künstlerischen Entwickelung des jungen Amerikaners nahm. 1855 nahm Mason seinen dauernden Wohnsitz in New York, von wo aus er in den Vereinigten Staaten wertvolle musikalische Pionierarbeit geleistet hat. Neben Klavierstücken veröffentlichte der Künstler auch vortreffliche Unterrichtswerke für sein Instrument.

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

VERSCHIEDENES

Interessenten seien auf den Katalog der Musikalien-Leihanstalt von P. Pabst in Leipzig hingewiesen, der uns soeben zugegangen ist. Die erste Abteilung: Instrumentalmusik (Mk. 1.—) enthält u. a. Musikalien für Pianoforte zu 2, 4 und 6 Händen, für zwei Pianoforte zu 4 und 8 Händen, für Pianoforte und Violine usw., ferner Klavier-Trios, -Quartette, -Quintette und -Sextette usw., Kompositionen für Blasinstrumente, für Harmonium und Orgel. Die zweite Abteilung: Vokalmusik (Mk. 0.50) bringt ein Verzeichnis von Büchern und Schriften über Gesang, Gesangsunterricht usw., über Musiker und ihre Werke, ferner ein solches der Musikalien der Leihanstalt, die in das Gebiet der geistlichen und der weltlichen Vokalmusik fallen. Wie wir den Verleihbedingungen entnehmen, können auch Auswärtige auf die Musikalien abonnieren. Das nähere ist in den beiden Katalogen angegeben.

Vor kurzem ist in Winnepeg (Kanada) ein Konservatorium „Académie internationale des Arts et Sciences" gegründet worden. Einer der Direktoren, Mr. Erikson, ist augenblicklich auf einer Reise durch Europa begriffen, um hervorragende Kräfte des Kontinents als Lehrer für das Institut zu gewinnen.

AUS DEM VERLAG

Im Verlag Kirchheim in München erschien soeben die durchgesehene und vermehrte 6. und 7. Auflage von Dr. Wilhelm Kienzls trefflicher Monographie über Richard Wagner. (Preis Mk. 4.—.) Das Buch ist seinerzeit von Professor Golther in der „Musik" ausführlich besprochen worden. Der Autor hat dieser Neuauflage zahlreiche neue Illustrationen und Ergänzungen, wie sie durch die Forschungen und Publikationen der letzten Jahre — speziell durch wichtige Briefsammlungen des Meisters — nötig geworden sind, im Text sowie als Nachtrag beigefügt.

KONZERTE

Der bekannte Violinvirtuose Theodore Spiering unternimmt von Mitte Dezember 1908 bis Mitte März 1909 eine Gastspielreise durch Amerika. Der Künstler wird jedoch noch vorher in Berlin, Leipzig, Dresden, Frankfurt, Eisenach, Barmen, Wien (mit Godowsky), London, Liverpool, Amsterdam, Haag, Deventer, Berlin (Mozart-Gemeinde) und Berlin (Tonkünstlerverein) spielen.

DIE MUSIK

Die Kunst erfindet nicht die Ideale, sie gestaltet sie bloß je nach dem Geist der Zeit und des Volkes, dem der Künstler angehört.

Ludwig Richter

VII. JAHR 1907/1908 HEFT 24

Zweites Septemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ZANDER.



INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

WAGNERS TRISTANAKKORDE EINE „REMINISCENZ“

Von Edgar Istel-München

Der Kanzler Friedrich von Müller unterhielt sich am 24. Juni 1826 mit Goethe und berichtet darüber: „Als ich von der Behauptung des ‚Journal des Débats‘ sprach, daß eine Melodie aus dem ‚Freischütz‘ Motive aus Rousseau's Musik enthalte, schalt er lebhaft alles solches Nachgrübeln von Parallelstellen. Es sei ja alles, was gedichtet, argumentiert, gesprochen werde, allerdings schon dagewesen, aber wie könne denn eine Lektüre, eine Konversation, ein Zusammenleben bestehen, wenn man immer opponieren wolle: Das habe ich ja schon im Aristoteles, Homer und dergl. gelesen.“[1])

Goethes Wort in Ehren: jeder wahrhaft schöpferische Geist wird ein banausisches Herumschnüffeln in der Gedankenwelt des Genius verabscheuen, wenn damit nur bezweckt wird, den Beweis zu führen, dies und jenes sei von dem oder jenem „entlehnt“ oder wohl gar „gestohlen“ worden. Namentlich innerhalb der Musik wird diesem hübschen Sport ja mit Vorliebe gehuldigt, und nichts freut den Dilettanten mehr, als in zeitgenössischen Werken jeden alterierten Akkord womöglich als „wagnerisch“ anzukreiden. Zugegeben, daß sich die musikalische Produktion der letzten Jahrzehnte vielfach sehr äußerlich gerade an wagnerische Stileigentümlichkeiten anlehnte, so mag doch der Beweis, daß eine Akkordverbindung, die wie keine andere nicht nur als spezifisch wagnerisch, sondern als geradezu epochemachend und für den Meister bezeichnend gilt, mehrfach vor Wagner fast wörtlich angewandt wurde, nicht nur zur Bescheidenheit gegenüber jedem echten und ehrlichen Schaffen mahnen, sondern zugleich als höchst interessanter Beitrag zur Geschichte der Entwicklung unserer modernen Harmonik gelten. Eine solche kleine Untersuchung, auf die mich eine zufällige Entdeckung gebracht hat, kann auch schon deshalb nicht von dem Goetheschen Einwand getroffen werden, weil es sich hier nicht um den Nachweis der „Entlehnung“ eines in seiner Art einzigen, wundersamen musikalischen Gedankens, sondern lediglich um die Feststellung der Entwickelung eines Kunstmittels — der chromatischen Harmonik — handelt.

[1]) Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller, herausgegeben von C. A. H. Burckhardt. 2., stark vermehrte Auflage. Stuttgart 1898, S. 189.

Über die Akkordverbindung, mit der Wagners Tristan-Wunderwelt beginnt, die schmerzlich-süße Harmoniefolge:

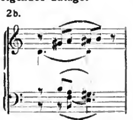


ist schon viel Tinte vergossen worden. Während die konservativen Musiker in dieser Verbindung, die sich außerordentlich einfach als Fortschreitung des übermäßigen Terzquartakkords der 2. Stufe von a-moll zum Dominantseptimenakkord der gleichen Tonart mit zwei freieintretenden aufwärtsführenden chromatischen Vorhalten erklärt, den Gipfelpunkt der Tollkühnheit, Unsinnigkeit und Kakophonie erblicken zu müssen glaubten, wollten die Parteianhänger Wagners gerade in dieser Folge etwas prinzipiell Neues, noch nie Dagewesenes, sehen. Carl Mayrberger, der in einer im vierten Jahrgang der „Bayreuther Blätter", 1881 (S. 169 ff.), veröffentlichten Studie „Die Harmonik R. Wagners an den Leitmotiven des Vorspieles zu Tristan und Isolde erläutert" wohl zum ersten Male eine einwandfreie theoretische Erklärung dieser vielumstrittenen Gebilde gab, betont zwar, daß das 19. Jahrhundert sich „in seinem Beethoven, Schubert, Weber, Spohr schon mehr und mehr der Chromatik zuneigte", glaubt aber, „erst mit Richard Wagner eine ganz neue Ära" der Chromatik datieren zu müssen. Mayrberger vergißt in dieser Aufzählung, in der allerdings bereits Spohr genannt ist, Meister, die für die Chromatik von höchster Bedeutung sind: ganz abgesehen von Bach den noch dem 18. Jahrhundert angehörenden Mozart und ferner Liszt, sowie Chopin, ohne dessen Harmonik die Liszts gar nicht denkbar ist, und Schumann. In der Tat finden wir, wenn wir eine aus zufälliger contrapunktischer Stimmführung bei Bach hervorgegangene ähnliche Folge unberücksichtigt lassen wollen, bereits bei Mozart die vielumstrittene Akkordverbindung fast wörtlich. Im zweiten Satz (Andante con moto) des 1783 komponierten Es-dur Streichquartetts (Köchel No. 428) erscheint Takt 19 folgendes Gebilde:



Man nehme an diesem Takt zwei unwesentliche Veränderungen vor, indem man die erste Violine eine Oktave tiefer legt, also die zweite Violine zur Oberstimme macht, und das Ganze um einen Halbton in die Höhe transponiert. Überraschend tritt dann folgendes zutage:

2b.



Der Unterschied zwischen der Mozartschen und der Wagnerschen Folge ist nicht sehr groß. Läßt man das f des Violoncells nur ein Achtel früher eintreten, so besteht der einzige Unterschied zwischen Wagner und Mozart nur noch in der Alteration des Terzquartakkords zum „übermäßigen“ bei Wagner. Aber noch etwas ist für die ältere, minder kühne Praxis bemerkenswert: Mozart läßt das h nicht liegen, geht also nicht vom Terzquartakkord direkt in den Dominantseptakkord über, sondern erzielt durch Einschiebung eines a in der Bratsche einen Sextakkord, ebenso wie er sich scheut, den für seine Zeit äußerst kühnen Vorhalt gis gleichzeitig mit dem Baß f eintreten zu lassen. Bei Mozart liegt so ein doppelter Harmoniewechsel vor: vom Sextakkord der siebenten Stufe über den Sextakkord der zweiten Stufe zum Dominantseptakkord. Aber immerhin ist dieser Mozartsche Takt eine gerade ihrer vorsichtigen Einführung halber äußerst merkwürdige Vorstufe zur modernen Chromatik, der sich Mozart ohne Zweifel in kühnster Weise angeschlossen hätte, wäre ihm eine ins 19. Jahrhundert — etwa bis 1826 — sich erstreckende Lebensdauer beschieden gewesen.

Ein höchst interessantes Mittelglied zwischen Mozart und Wagner habe ich nun gelegentlich der Studien zu meinem demnächst bei Teubner in Leipzig erscheinenden Buche „Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland“ entdeckt. In Spohrs Oper „Der Alchymist“ (komponiert von Oktober 1829 bis April 1830, aufgeführt zum ersten Male in Kassel, am 28. Juli 1830) findet sich auf Seite 114 des gedruckten Klavierauszugs (Berlin, Schlesinger) als No. 14 des zweiten Aktes eine Romanze mit Chor in arabischem Charakter, die mit der Haupthandlung nicht im Zusammenhang steht. In dieser Romanze finden sich Wagners Tristanakkorde nicht nur in der gleichen Tonart, sondern auch wie bei Wagner sequenzartig fortgebildet, wenn freilich auch nicht ganz in der kühnen Wagnerschen Form und teilweise sogar vorsichtiger als bei Mozart eingeführt:





Bei Wagner lautet die sequenzartige Fortführung der unter No. 1 gegebenen Harmoniefolge:

4. Wagner



Nun vergleiche man einmal Spohr mit Mozart und anderseits mit Wagner. Spohr, gleich Mozart, wagt es nicht, das gis als Vorhalt frei eintreten zu lassen. Während aber Mozart mit seinem dreistimmigen Sextakkord der siebenten Stufe den Wagnerschen Terzquartakkord (allerdings nicht alteriert) erhalten hätte, wenn er sich dazu entschlossen hätte, das Violoncell mit seinem f gleichzeitig einsetzen zu lassen, sehen wir bei Spohr zwar das d tatsächlich nach dis hochalteriert, dagegen das gis nicht freieinsetzend, sondern vorsichtig als Wechselnote von a eingeführt. So benutzte denn auch Spohr nicht den übermäßigen Terzquartakkord, sondern begnügte sich mit dem übermäßigen Sextakkord, der jedoch, ebenfalls der zweiten Stufe angehörig, dem harmonischen Sinne nach das gleiche besagt. Im Gegensatz zu Mozart und Wagner geht Spohr auch zuerst in den Dreiklang (nicht in den Septakkord) der fünften Stufe über. Daß er sich jedoch nicht vor der freien Einführung des Vorhalts ais über dem Dominantseptakkord scheute, zeigt eine spätere Stelle der Romanze:



5. Spohr



usw.,

ebenso wie die nicht konsequente Sequenzfortführung, die er sogleich gibt. In dieser Sequenzfortführung hat Wagner folgerichtig wiederum den übermäßigen Terzquartakkord verwendet, während sich Spohr offenbar scheut, das a zum as herabzualterieren. Dagegen hat Spohr das zweite Mal den Übergang zum Dominantseptakkord in der Mozartschen und Wagnerschen Art tatsächlich vollzogen. Daß Wagner diese Spohrsche Oper gekannt hat, ist sehr wahrscheinlich; stand er doch mit Spohr, dem ersten und einzigen der älteren Meister, die für Wagners Werke Interesse hatten und sie aufführten, in regen Beziehungen, seitdem Spohr den „Fliegenden Holländer" zur Aufführung in Kassel angenommen hatte. (Vgl. Wagners Nachruf an Spohr.) Wagner bezeichnet sich in seinem ersten, vom 22. April 1843 datierten Brief an Spohr sogar als „Schüler" des „hochverehrten Meisters" und unterzeichnet als „bewunderungsvoller Schüler und Diener". Der letzte Brief Wagners an Spohr ist vom 16. Januar 1854 datiert; am Ende des selben Jahres hatte Wagner sein Tristanwerk im Kopf entworfen, und als die Komposition des ersten Tristanaktes vollendet war (am 31. Dezember 1857) lebte Spohr, der erst am 22. Oktober 1859 starb, noch[1]. Daß Spohrs Chromatik durchaus auf Mozart fußt, ist sicher, so daß also die interessante Linie **Mozart-Spohr-Wagner** sich hier besonders eigenartig zeigt.

Während die Spohrsche Stelle bisher völlig unbekannt war, die Mozartsche jedoch schon von Grunsky (in dessen Tristanstudie im zweiten Bande des Frankensteinschen Wagnerjahrbuches) kurz erwähnt wurde, galt bisher vielfach eine (übrigens von Grunsky nicht erwähnte) Stelle bei **Liszt** als die Quelle der Wagnerschen Tristanakkorde. Daß Wagner sich nicht scheute, gelegentlich bei Liszt kleine Anleihen auch auf musikalischem Gebiete zu machen, ist ja bekannt und von ihm selbst Liszt gegenüber humoristisch zugestanden worden, als er dem Freunde bei einer Bayreuther Probe zuflüsterte: „Gib acht, jetzt kommt etwas von Dir," worauf Liszt liebenswürdig erwiderte: „Macht nichts, so hört man's doch wenigstens

[1]) Über die Beziehungen zwischen Wagner und Spohr vgl. eine demnächst bei Behr in Berlin erscheinende Briefsammlung von mir: „Musikdramatiker der Romantik", die Briefe Hoffmanns, Webers, Marschners und Spohrs enthält.



mal.“ Bekannt sind auch die Stellen des Briefwechsels mit Liszt, in denen Wagner von der außerordentlichen musikalischen Anregung, die ihm Liszts Schöpfungen gewährten, spricht: „Ohne diese Anregungen aber müssen meine geringen [!] musikalischen Fähigkeiten ihre Ergiebigkeit verlieren“ und ein andermal: „Deine drei letzten Partituren sollen mich wieder zum Musiker weihen für den Beginn meines zweiten Aktes“ (Siegfried).[1]) Wie dem auch sein mag — jedenfalls taucht in dem 1844 komponierten, aber erst in den sechziger Jahren (das genaue Jahr vermag selbst Lina Ramanns umfassende Lisztbiographie nicht anzugeben) erschienenen Lied „Ich möchte hingehn“ von Liszt plötzlich und ganz unvermittelt folgendes Motiv auf:



Merkwürdigerweise ist es wieder die selbe Tonart wie bei Spohr und Wagner. Liszt hat im Gegensatz zu Spohr zwar den Terzquartakkord, aber ohne die Alteration des d in dis, steht also zwischen Spohr und Wagner wieder genau in der Mitte. Und so bleibt schließlich, wenn auch die Auflösung in den Dominantseptakkord mit chromatischem Vorhalt sich schon bei Mozart, Spohr und Liszt findet, doch der übermäßige Terzquartakkord mit frei eintretendem Vorhalt Wagners Eigentum. Bemerkenswert erscheint noch, daß auch Liszts Lied, das der Wiederbegegnung des Meisters mit seiner Freundin Caroline Saint-Cricq[2]) seine Entstehung verdankt, aus einer Tristanstimmung hervorgewachsen ist: die Geliebte seiner Jugend war die Gattin eines anderen geworden, und in den schmerzensvollen Klängen des Liedes suchte Liszt auszusprechen, was ihn bewegte. Welch wundersame Verknüpfung des Schaffens zweier Genien; und beide reichen wieder über Zeit und Raum hinweg die Hand zum Bunde mit verwandten Geistern, die den selben Tongedanken zwar geahnt, ihm aber jene höchste Bestimmtheit des Ausdruckes, wie sie nur das große Erlebnis verleiht, zu schenken noch nicht imstande waren.

---

[1]) Man vergleiche im übrigen die ausgezeichnete Darlegung des Einflusses Liszt's auf Wagner in dem hervorragenden Lisztbuche von Rudolf Louis, Berlin 1900, S. 99 ff.

[2]) Vgl. Ramann: Liszt, zweiter Band, erste Abteilung, Leipzig 1887, S. 240.



ALTE MEISTER DES KLAVIERS

von Dr. Karl Nef-Basel

Max Seiffert hat in seiner trefflichen „Geschichte des Klaviers" die Fülle der Erscheinungen in der vorbachischen Zeit sorgfältig geordnet und die Grundzüge der Entwickelung festgelegt. Seine Arbeit wird ergänzt durch eine Reihe teils ihm vorangegangener, teils nachgefolgter Ausgaben alter Klaviermusik. Man sollte glauben, es müßte eine Freude sein für das Heer unserer Klavierspieler, in dem nun wenigstens gelichteten Urwald sich herumzutummeln, die Frische des Neulandes zu genießen und selbst Entdeckerfreuden zu suchen, deren immer noch genug zu holen sind. Dem ist bekanntlich nicht so, sondern nur verschwindend wenig hat sich bis jetzt die moderne Praxis zurückerworben.

„Das Gesetz der Trägheit", wird der Physiker sagen. Gewiß, diese Naturkraft wird, wie bei allem Neuen, erst überwunden werden müssen. Sie ist es aber nicht allein, die hemmt; es gibt noch andere Radschuhe. Einer ist das Nichtmehrvorhandensein und die Unkenntnis der alten Klaviere, für die die alten Komponisten schrieben und denen sie viele Effekte abgewannen, die auf dem Pianoforte nicht herauskommen. Dann ist die Art und Weise, in der man sich der alten Musik nähert, oft eine verkehrte. Das verschulden manchmal die Herausgeber. Es ist menschlich, daß man die Vorzüge des Meisters, mit dem man sich besonders vertraut gemacht hat, besonders hoch einschätzt und die Schwächen darüber vergißt — man kann sich auch in ein häßliches Mädchen verlieben, wenn man im näheren Verkehr besondere Vorzüge an ihm entdeckt. Es ist aber vom Schaden, wenn der in seinen Meister verliebte Herausgeber dessen Vorzüge über alles hochpreist und die Mängel verschweigt. Man muß den Editoren Besonnenheit anempfehlen. Die Freude darüber, verloren gewesenes Gut neu bieten zu dürfen, darf nicht mit ihnen durchbrennen, sie müssen auch die Mängel beachten und ehrlich eingestehen. Die künstlerische Kritik darf vor historischen Größen nicht haltmachen, sondern muß hier erst recht mit aller Schärfe einsetzen. Wo das nicht geschehen ist, fühlt sich der Spieler, der, verlockt durch ein paar begeisterte Urteile auf der ersten Seite der Einleitung, aber sonst unvorbereitet an einen neu ausgegrabenen Meister herantritt, leicht genasführt, und auf solche Weise mag manch' einem die alte Musik überhaupt ver-

leidet worden sein. Auf der andern Seite muß zur Ehrenrettung der Historiker allerdings wiederum gesagt werden, daß derartige Irrtümer seltener wären, wenn die Musiker die ganzen Einleitungen lesen würden, die denn doch meist noch durchscheinen lassen, was man eigentlich zu erwarten hat. Aber wie sollten Musiker Zeit finden, eine gelehrte Einleitung durchzulesen?

Darum soll es hier einmal mit kleinen Essays versucht werden.



Johann Kuhnau, 1660–1722[1].

Auch Kuhnau hat seine Schwächen; die größte ist eine gewisse Monotonie des Rhythmus. Sein etwas bedenklicher Lieblingsrhythmus tritt uns gleich im ersten Stück entgegen, das er veröffentlichte, dem Präludium der ersten Partie im ersten Teil der Klavierübung (1689):



Diese Dreiachtel-Anakruse, wie sie der Rhythmiker Lussy nennen würde, gehört bekanntlich zum Rüstzeug aller leierigen sentimentalen Musik, und man hat mit Recht hervorgehoben, daß die Leistung Beethovens in der c-moll Symphonie um so gewaltiger erscheint, als sie über das rhythmisch alltägliche ♪♪♪ | 𝅗𝅥 | gebaut ist. Kuhnau verwendet diesen Rhythmus häufig thematisch und als Mittel, die Bewegung fortzuführen, man findet ihn bei ihm auf Schritt und Tritt. In seinem kontrapunktischen Stil ist er freilich ein treffliches Mittel, die Stimmen abwechselnd und mit vorzüglicher Klangwirkung zu bewegen, wie schon das obige Beispiel zeigt; aber, wenn auch geschickt, so wendet er ihn doch viel zu viel an.

Vorzüglich dagegen ist sein Satz, trotzdem er sich darin „nach Anleitung berühmter Meister, bisweilen mit Fleiß etwas negligent erwiesen",

[1]) Eine von K. Päsler sorgfältig besorgte Gesamtausgabe von Kuhnaus Klavierwerken liegt in den „Denkmälern deutscher Tonkunst", I, 4. Bd. vor (Breitkopf & Härtel). Größere Auswahlen haben herausgegeben: Farrenc („Le Trésor des Pianistes", 3. Bd., Durand), Shedlock (Augener) und W. Niemann (Breitkopf & Härtel). — Die Biographie Kuhnaus schrieb mit Benutzung aller erreichbaren Quellen R. Münnich (Sammelbände d. Int. Musikgesellschaft, 3. Jahrg.). — Den Roman Kuhnaus „Der musikalische Quacksalber" hat K. Benndorf neu herausgegeben (Berlin 1900, Behrs Verlag).

vorzüglich eben in der Lebendigkeit der Stimmen. Man erkennt unschwer, daß Kuhnau, trotzdem er mit seiner Negligence Klavierstil anstrebt, noch im Banne des Vokalsatzes steht. Es ist jener prächtige Vokalsatz, der in den Choralbearbeitungen der mittel- und norddeutschen Meister seine schönsten Blüten getrieben hat, den er, etwas frei allerdings, aufs Klavier überträgt. Man könnte fast versucht sein, einzelnen seiner Sarabanden und Arien (G-dur, A-dur) Texte unterzulegen und sie als Chorlieder singen zu lassen. Es wären jedenfalls echtere als manche moderne, die den zu Kuhnau gegensätzlichen, sachlich schlimmern Fehler haben, im Klaviersatz gestümpert zu sein. In Bezug auf lebendige Kontrapunktik ist Kuhnau, wie viele seiner Kollegen, für unsere Zeit äußerst lehrreich.

Wenn er im Allgemeinen noch nicht zu einem ausgesprochenen Klaviersatz durchgedrungen ist, wie vergleichsweise das Klaviergenie Froberger, so hat er einen solchen doch angestrebt und in einzelnen Stücken wenigstens erreicht. Das E-dur Präludium der ersten Klavierübung z. B.:



zeigt typischen homophonen Klavizymbelstil, und wer für fünf Pfennige historischen Sinn hat, wird es als interessanten Vorläufer des Bachschen in C-dur gern durchspielen.

Damit kommen wir auf den Neuerer Kuhnau. Sein homophoner Satz war eine kühne Neuerung, seine Einführung der Sonatenform in die Klavierkomposition eine epochemachende Tat. Er hat bekanntlich seiner zweiten Suitensammlung (Klavierübung, II. Teil, 1692) eine „Sonate aus dem B“ angehängt: die erste deutsche Klaviersonate. Damit traf's Kuhnau seiner Zeit. Die Nachfrage war groß; was für ein deutsches Klavierwerk unerhört war: vier Auflagen wurden nötig, und das folgende, nun nur noch Sonaten, sieben an der Zahl, enthaltende Heft brachte es sogar auf fünf Auflagen.

Es war die Zeit, da die freie Instrumentalmusik in Deutschland zum ersten Mal ihre Schwingen regte. Rosenmüller hatte mit der Einführung von „Symphonien“ in die Orchestersuite eine Bresche geschlagen in den Ring der Tänze und war dann ganz zur freien Sonatenform übergegangen, und in Österreich war Biber mit seinen kühnen Violinsonaten hervorgetreten. Wie in diesen Werken macht sich auch in den Sonaten Kuhnaus das Bestreben geltend, der Instrumentalmusik neue Ausdrucksgebiete zu





erringen. Die echt deutsche Instrumentale Phantasie war wohl schon vorhanden, aber es fehlten noch die Formen, in die sie sich hätte ergießen können. Dem Formensinn der Romanen war es vorbehalten, das goldene Gerüst zu erstellen, das der Phantasie der Deutschen den Halt gab, sich in die höchsten Höhen zu schwingen, ohne zu stürzen. Corelli schuf die viersätzige Sonatenform mit dem Doppelpaar eines langsamen und eines schnellen Satzes und A. Scarlatti die vollendetste der Formen, die klassische dreisätzige Symphonie, die auf das Konzert und die Sonate überging.

Von diesen Errungenschaften konnte Kuhnau nicht mehr Nutzen ziehen. Er versuchte es mit einer Mischung überlieferter älterer Formen; nachdrücklich legt er selbst Gewicht auf die Fnge, die hauptsächlich in der Orgelmusik ihre instrumentale Ausbildung gefunden hatte; damit verbindet er Elemente der Triosonate und des eben aufkommenden konzertierenden Stils, flicht die typischen gesanglichen Dreizweitel-Sätze, die Rosenmüller aus Venedig gebracht hatte, ferner Tanzsätze, einmal auch eine Sonatina (alten Stils) mit ein. Diese bunte Sonatenform hat bekanntlich keine Fortentwickelung gefunden; Bach pflegt die Fuge für sich und folgt in den freien Formen den inzwischen zur vollen Ausprägung gelangten italienischen Typen.

In ihrem Ringen nach neuer Form erregen aber die Sonaten Kuhnaus hesonderes Interesse. Rein musikalisch geurteilt, muß dagegen gesagt werden, daß die Schwäche rhythmischer Einförmigkeit zuweilen auch hier sich bemerkbar macht. Weil rhythmisch durchwegs prägnant, ist die vierte Sonate in C-moll entschieden die bedeutendste. Gleich das erste Motiv:



zeichnet sich durch seine markante Gestalt aus, so frische rhythmische Bildungen sind bei Kuhnau selten. Die Klarheit seiner Fugen hat schon Mattheson hervorgehoben; sie sind historisch eine Vorstufe zn den Bachschen und könnten wohl auch pädagogisch, in der Klavierstunde, als solche verwendet werden, wobei freilich daran zu erinnern ist, daß von Kuhnau zu Bach ein Riesenschritt ist. Für den zuweilen etwas matten Rhythmns entschädigen die Sonaten öfter durch interessante harmonische Kombinationen; als einziges Beispiel eine chromatische Baßführung aus der zweiten Sonate:



In der Harmonie kommt überhaupt Kuhnaus Geistesschärfe am eindringlichsten zum Ausdruck.

Von der Buntheit seiner Sonaten war Kuhnau augenscheinlich selbst nicht befriedigt; er suchte nach einem festen Halt und fand ihn — im Programm. Er wurde zum Berlioz seiner Zeit. Die verwandten Züge bei den beiden aufzudecken, ist amüsant und vielleicht sogar lehrreich. Beide waren wissenschaftlich klassisch gebildet. Berlioz hatte wenigstens in das Medizinstudium hineingeschmeckt, Kuhnau war Jurist. Sie hatten lebhafte literarische Interessen und auch literarischen Ehrgeiz. Der war gewürzt durch eine stark satirische Ader; wie Berlioz in den *Grotesques de la musique* die Schwächen im Musiktreiben seiner Zeit, so hat Kuhnau diejenigen der seinigen in dem Roman „Der musikalische Quacksalber“ mit ätzendem Spott gegeißelt. Literarische Intentionen hatten sie auch in ihren Programmen. Daß beide darin nicht immer ganz geschmackvoll sich gebärdeten, mag als letzter Vergleichspunkt erwähnt sein, so Kuhnau z. B., wenn er das Programm zu der Sonate „Der von David vermittelst der Musik curirte Saul“ mit folgender Einleitung beginnt:

„Unter die harten Schläge, die uns Gott aus heiligen Ursachen zuweilen gibt, gehören auch die Krankheiten des Leibes. Von diesen kann man im eigentlichen Verstande sagen, daß sie wehe thun. Daher war die Invention jenes Medici in Padua eben nichts lächerliches, da er, indem er über seiner Haus-Thüre die Krankheiten abbilden wolte, einen von vielen Hunden angefallenen und deswegen von Schmertzen sich übel geberthenden Mann abmalen ließ. Jeder von diesen Hunden hatte seinen eigenen Nahmen, und verrichtete dasjenige, was sein Nahme mit sich brachte. Der Hund Podagra, bisse den Menschen in die Füße; der Hund Seitenstechen in die Lenden; der Stein in die Nieren, das Grimmen in den Bauch, und so fort.“

Genau genommen ist aber die Naivität des alten Deutschen doch noch erträglicher als die Überspanntheit des neuen Franzosen. Kuhnau war übrigens klug genug, nicht seine ganzen Programme in Musik zu setzen, sondern sie bilden eine Art literarische Leistung für sich, und nur ein knapper Auszug daraus gibt die Überschriften ab für die einzelnen Sätze der Sonaten. Diese bezeichnen meist charakteristische Stimmungen und Situationen, bei Saul z. B. heißen sie: Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit, Davids erquickendes Harffenspiel, und Des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüte — die sehr wohl durch die Musik ausgedrückt werden können. Kuhnau ist überhaupt ein besonnener Programmusiker. In der Vorrede

spricht er sich, wohl als Erster, klar und zutreffend über die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit der Musik aus.

Daß er gerade eine „musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien“ gab — so lautet bekanntlich der Titel seiner Programmsonaten — lag im Zng der Zeit. Vielleicht, daß auch ein Vorbild aus der Jugend nachgewirkt hat. Er ist als Primaner in Zittau ein besonderer Schützling des bekannten Rektors und Schnldramendichters Christian Weise gewesen und hat in dessen Lustspiel „Von Jacobs doppelter Heyrat“ mitagiert. „Jacobs Heyrat“ lautet auch der Titel einer seiner Sonaten, und nicht nur diese, sondern alle haben einen stark dramatischen Zug; am meisten ausgeprägt das Bild eines buntbewegten Schauspiels bietet die erste: „Der Streit zwischen David und Goliath“.

Die Sonaten sind geeignet, trotz aller ästhetisch spekulativen Negationen, den Wert der Programmusik darzutnn; die Phantasie Kuhnaus hat sich an den bildlichen Vorstellungen sichtlich gestärkt, und er gewann durch sie der Musik neue Ausdrucksmittel. Wie trefflich gezeichnet ist das „Pochen und Trotzen Goliaths“:



wie eindringlich „Das Zittern der Israeliten“:



Zu diesem kommt nachher hinzu: „Ihr Gebet zu Gott bey den Anblicke dieses abscheuligen Feindes“:



Die Stelle mit dem Choral „Aus tiefer Not“ bringt in Erinnerung, daß

Kuhnau auch an die Ausführung auf der Orgel — das Titelblatt zeigt wenigstens eine orgelspielende Dame — gedacht hat.

Der Satz von „Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit" ist wohl das Tiefsinnigste, was Kuhnau geschrieben, trotzdem er mit seinem Lieblingsrhythmus:



beginnt. Durch die kühne rezitativartige Diktion und Harmonie erhält er seine Bedeutung; er bringt im Verlauf eine Fuge über:



in der Kuhnau die Unsinnigkeit schildern will, und die darum ein so charakteristisches, alle seine anderen weit hinter sich lassendes Gepräge erhalten hat. Ebenso ist ein menuetartiger Satz in „Jacobs Heyrat" zum reizendsten und poesievollsten geworden, was der Meister in dieser Art geschrieben, weil „man höret: Den in der Hochzeit-Nacht vergnügten Bräutigam, dabey ihm zwar das Herz was böses saget, er aber solches gleich wieder vergisset und einschläffet". Weil in der Musik die Ahnung Jakobs, daß er nicht die geliebte Rahel, sondern die häßliche Lea als Braut erhalten, zum Ausdruck kommt, erhält das Stück Relief, im Gegensatz zu fast allen übrigen heiteren Stücken Kuhnaus, die zu harmlos gleichförmig verlaufen. Auch das allmähliche Einschlafen Jakobs gibt zu einem hübschen Effekt Anlaß. Von den übrigen Sonaten wäre etwa die vierte, „Der totkranke und wieder gesunde Hiskias", besonders hervorzuheben, wenn nicht auch hier der Dreischlagrhythmus zuweilen allzusehr sich vordrängte.




Charakteristisch erfunden, der Stimmung und Situation entsprechend, ist übrigens alles in den biblischen Historien, nur wird vieles zu breit geschlagen. Rein künstlerisch wird man auch hier nur einigen Teilen bleibenden Wert zusprechen dürfen; aber dem Gesamtwerk bleibt die große historische Bedeutung, das Ausdrucksvermögen der Instrumentalmusik gesteigert zu haben. Wer die Fähigkeit hat, ein Kunstwerk nicht nur als solches, sondern auch als Dokument seiner Zeit und der Entwickelung zu betrachten, der wird hier ganz besonders auf seine Rechnung kommen, und das ist es wohl auch, was Spitta mit „verständig" meint, wenn er sagt, daß die biblischen Historien „noch jetzt jedem verständigen Spieler Genuß bereiten".

Ein kurzer Anhang sei noch gestattet. In seinem satirischen Roman „Der musikalische Quacksalber" hat Kuhnau treffliche Vorschriften gegeben für den zu seiner Zeit so wichtigen Seitenzweig des Klavierspiels, für das Generalbaßspiel. Unter den schwebenden Fragen der gegenwärtigen Renaissancebewegung ist die der Aussetzung des Continuos eine der wichtigsten. Darum seien Kuhnaus goldene Worte hier noch zur allgemeinen Kenntnis gebracht und er selbst, der grundgescheite und erfahrene Musiker, damit dem Leser nochmals nahegerückt. Golden ist der Inhalt; mögen die Worte beim ersten Lesen manchem etwas kraus erscheinen, eines Kommentars bedürfen sie trotzdem nicht; wen's angeht, der wird sie genau lesen und den Sinn dann auch leichtlich fassen. Kuhnau meint:

„Es kömmt freilich sehr ungeschickt heraus, wenn mancher Organist in einem Generalbasse seinen Sack mit Manieren auf einmal gedenket auszuschütten, und mit allerhand fantastischen Grillen und Läufern angestochen kömt, da es sich öfters am wenigsten schicket. Wenn er, indem zum Exempel der Affectus tristitiae von dem Sänger soll exprimiret werden, mit der rechten Hand so viel Lärmen und Gepolter machtet, als wenn ihm die Freude auf einmal in die Achsel gefahren, oder er sonsten unsinnig geworden wäre. Anderer ungeräumter Händel zu geschweigen, die er vornimmt: Wenn etwa der Sänger passagiret, so meinet er, seine Hand müsse auch nicht stille sein, sondern mit dem Kerl in die Wette laufen. In summa, weil er immer vor andern will gesehen und gehöret sein, so läßt er seine Hasen-Ohren allenthalben herfür gucken. Hingegen ist auch derjenige nicht zu loben, der so spielet, als wenn ihm etliche Pfund Blei an Fingern hiengen, oder wenn sein Generalbaß so einfältig herauskömmt, als wenn er einen Choral mit vier Stimmen aus Hermann Scheins Kirchenkantional spielete; sondern der verdienet allererst den Estim der Leute, der sich bei der Accompagnatur einer modesten Manier und Imitation bedienet, auch dem Sänger in seiner Melodie mit einem guten Judicio ausweichet, und unter seiner Stimme so wohl zu moduliren weiß, als wenn man zwei Sänger unter sich konzertieren, und sonst einander accurat begegnen hörte."



HANS VON BÜLOWS BEDEUTUNG FÜR DAS KONZERTLEBEN DER GEGENWART

von J. Vianna da Motta-Berlin

Vor kurzem faßte **Humperdinck** die Bedeutung **Wagners** für das Kunstleben der Gegenwart in die Worte zusammen: er gab uns die künstlerische Freiheit, wie Luther uns einst die moralische gab. Was von Wagner auf diese Weise für das allgemeine Gebiet, namentlich das schöpferische, gesagt wird, gilt von **Bülow** für das speziellere Gebiet des Konzertlebens und der Interpretation. Diese überragende Bedeutung, deren Folgen wir genießen, ohne daran zu denken, wem wir sie verdanken, tritt handgreiflich hervor aus seinen Briefen, deren Herausgabe seine Wittwe mit Umsicht und Hingebung veranstaltet. Das große Werk ist fast vollendet, letzten Herbst erschien der VI. Band (im Verlag Breitkopf & Härtel), der vorletzte der ganzen Sammlung, der die Meininger Periode von 1880 bis 1886 enthält. Da diese bedeutendste Periode von Bülows grandiosem Wirken fast in die Gegenwart hereinragt, so können wir schon von hier aus seine Bedeutung für uns übersehen.

Wenn man Bülows unruhiges Wanderleben an sich vorüberziehen läßt, so sieht man klar und bestimmt das einheitliche Band in allen Phasen dieses Feuergeistes. In allen seinen, so oft wechselnden Anschauungen ist die Grundstimmung immer: künstlerische Freiheit. Ob er für Liszt und Wagner, oder später eifriger für Brahms als für jene eintritt, immer predigt er das Evangelium der Freiheit. Nie ist er der Mann einer Partei, wenn es auch so scheint, und er auch wirklich von den Parteien dafür ausgenutzt wurde. Er war es so wenig, daß er zuletzt sich in einer tragischen Vereinsamung befand, indem keine Partei ihn ganz als den ihrigen anerkennen wollte. Den Konservativen interpretierte er die ältere Musik zu „frei", den modernen Umstürzlern bot er nicht genug Unterstützung. Er verstand sich weder zum Anarchismus, noch zur unselbständigen Anbetung der Tradition. Das eben ist wahre Freiheit. Eins der sonderbarsten Mißverständnisse ist es, Bülow als Muster des „objektiven" Musikers anzusehen, der sklavisch die Intentionen des Komponisten befolgt habe.[1]) Gegen Ende

[1]) Den Anteil des Verstandes an seinen Interpretationen hat er in einer wundervollen Briefstelle an die Gattin aufs schärfste präzisiert: „Verstand schafft nie Poesie, aber Poesie schärft den Verstand, ohne sich selber abzustumpfen. Ich bei meinem Studieren gehe zunächst rein verstandesmäßig zu Werke, damit nichts später, wenn ich an den Gefühlsvortrag gehe, die Tätigkeit meiner Fantasie hemme, nichts mehr meine technische Aufmerksamkeit reize."

seines Lebens machten einige wiederum ihm zum Vorwurfe, daß er zu „willkürlich" verfahre. Während die Majorität ihn für den größten Beethoveninterpreten hielt, fanden andere, daß er manches durchaus nicht „Beethovensch" nähme. Das zeigt, wie wenig er im Grunde verstanden wurde. Auf einen solchen Tadel soll er geantwortet haben: daß Brahms ihm erklärt habe, er könne seine Sachen spielen wie er wolle; wie viel mehr also könne er das bei Beethoven tun, von dem kein Mensch mehr wisse, wie er sie eigentlich gewünscht habe. Damit ist das Gespenst der Tradition vernichtet. Wo existiert sie, diese hochheilige Tradition? Tradition wird in jedem großen Künstler von neuem geschaffen, aber sie läßt sich durchaus nicht fortpflanzen. Wahre Tradition wäre Erstarrung, verkehrte sich schließlich in Entstellung der Intentionen des Komponisten. Das Große bei Bülow war eben, daß er bei aller Freiheit, aller Subjektivität nie in Launenhaftigkeit verfiel. Das einzige Maßgebende beim Interpreten ist der gegenwärtige Eindruck. Und wenn man Bülow Beethoven dirigieren hörte, hatte man den überwältigenden Eindruck, Beethoven zu hören. Wie er durch freies Nachschaffen uns den Eindruck gab, eben Beethoven, nicht Bülow zu hören, das ist das Geheimnis des genialen Interpreten. Ein anderer subjektiver Künstler gab uns immer nur sich: ob er Beethoven, Schumann, Chopin spielte, immer war es Rubinstein, was wir hörten; die Werke waren ihm nur das Material, worin er seine Persönlichkeit machtvoll entfaltete. Gewiß auch eine imposante Kunstform, aber höher steht doch diejenige, die, ohne die eigene Persönlichkeit aufzugeben, die fremde so aus sich heraus neu schafft, daß wir sie als das Urbild erkennen. Der bloße Kopist und der bloße gewaltsame Umbildner sind viel einfacher zu beurteilen. Bülow wurden merkwürdigerweise von verschiedenen Seiten beide Vorwürfe gemacht. Aber beide sehr mit Unrecht. Er hat eben das unnachahmliche Beispiel des freien und doch treuen Interpreten gegeben.

Es ist sehr bezeichnend, daß bei der Aufführung der „Eroica" durch Mottl in Berlin im letzten Winter fast jeder aufatmete: endlich hatte man wieder Beethoven gehört, nachdem man zwischen mehr oder minder blassen und subjektiv gefärbten Aufführungen hin und her geworfen worden war. Nun, diese Aufführung gemahnte mich gerade an den Geist Hans von Bülows: da war dasselbe verzehrende Feuer, die Natürlichkeit der Empfindung, die Freiheit des Dirigenten, gepaart mit Treue gegen die Komposition.

Als Richard Strauß in Paris einmal Beethovens Siebente Symphonie dirigierte, tadelte man seine Freiheit in der Wiedergabe, namentlich der Tempi. Da hörte ich ihn sagen: „Bei uns erging es Bülow genau ebenso." Er bestätigte also, daß man vor Bülow in Deutschland ebensowenig Freiheit duldete wie noch heute in Frankreich.



Nun erhielt ja gewiß Bülow reichste Anregung zu solchen Anschauungen von Wagner und Liszt, aber diese haben doch zu wenig gewirkt als Dirigenten und konnten nicht so viel Einfluß bis auf die Gegenwart ausüben, wie Bülow durch jahrelange Tätigkeit in allen Ländern. Wenn man diese große Trias in dem Kampfe für die Freiheit auch nicht trennen kann, so verdanken wir doch Bülow für die Interpretation in letzter Linie das meiste, die Befreiung.

Diese Wirksamkeit Bülows wird namentlich in dem letzten Briefbande anschaulich, da wir in diesem seine Art, mit dem Meininger Orchester zu arbeiten, seine ausgedehnten Reisen, den beispiellosen Enthusiasmus, den er überall erregte, miterleben. Die unerhörte Schöpfung dieses Orchesters, das trotz seiner numerischen Schwäche alle anderen stärkeren schlug, ging aus von einem scheinbar einfachen Grundsatz, den Bülow so formulierte: „In der Kunst gibt es keine Bagatellen." In den Separatproben ließ er ja bekanntlich nicht nur jede Instrumentengruppe, sondern sogar jeden Geiger einzeln probieren. Welche ungeheure Überbürdung Bülow sich damit auferlegte, läßt sich vorstellen, und so wundern wir uns nicht, ihn fast immer krank zu sehen. Dazu kamen noch seine so hoch gespannten Forderungen, denn trotz aller Arbeit, aller Erfolge hören wir ihn erst im zweiten Jahr der Reisen mit Befriedigung von den Leistungen des Orchesters sprechen.

Die Herausgeberin hat mit großem Geschick die Wahl der Briefe getroffen und durch die Zeitungsberichte jener Zeit ergänzt, so daß Bülows Leben lückenlos an uns vorüberzieht. Sie ist so gewissenhaft vorgegangen, daß sie nur Dokumente der Zeit sprechen läßt, nicht einmal auf eigene Erinnerungen sich verlassend, sondern für solche Fälle, für die keine fremden Dokumente vorhanden, eigene Briefe aus jener Zeit zitierend. Von großem Interesse sind die Zeitungsberichte. Man hat den Einwurf gemacht, daß das ja nur individuelle Eindrücke darstelle. Ja, natürlich. Aber es sind doch die Eindrücke, die Bülow tatsächlich erweckte. Woraus sonst hätte man die ersehen können? Und da sie es durchaus nicht auf eine Apologie absieht, sondern mit historischer Objektivität jeder Stimme Platz gewährt, so erhält man ein durchaus lebendiges Bild der Wirkung, die Bülow ausübte. Dabei sind diese Berichte, namentlich die aus Wien, oft vorzüglich geschrieben, voll Verständnis für Bülows Wesen und es treffend charakterisierend.

Daß sie sogar ihren persönlichen Besitz, des Gatten Briefe an sie, mit bewunderungswürdigem Opfermut der Öffentlichkeit preisgibt, muß man ihr verehrungsvoll danken. Man hat ihr vorgeworfen, daß sie zu viel Intimitäten preisgebe, die nicht vor die Öffentlichkeit gehören. Wenn man aber genau beobachtet, wie sie oft aus einem Briefe nur ein paar

Zeilen auswählt, weil sie gerade etwas Charakteristisches enthalten, so muß man vielmehr auch ihren Takt und ihre Diskretion anerkennen. Notwendig waren aber die Auszüge aus diesen intimsten Briefen vor allem deshalb, weil sie die einzigen sind, in denen Bülow sich rückhaltlos über seine eigenen Leistungen ausspricht. Bei Mitteilungen an jeden andern ist er tausend Einflüssen ausgesetzt, hier aber spricht er wie mit sich selbst.

Natürlich muß man bei einem impulsiven Stimmungsmenschen, wie Bülow es war, seine Urteile nicht als definitive hinnehmen und z. B. sich nicht wundern, wenn er einmal sagt, er habe Brahms' Symphonieen „satt bekommen", weil er sie auf einer Tournee fast täglich dirigieren mußte. Das war ein momentaner Überdruß, sehr natürlich bei so häufiger Wiederholung. Und wenn man sich daran stoßen sollte, daß Bülow die Musik zum „Parsifal" ein „Capharnaüm de dissonances" nennt (dagegen die Dichtung „sehr schön" findet), so muß man bedenken, daß die Absicht der Herausgeberin nicht ist, Bülow als unfehlbaren Richter hinzustellen oder als eine Persönlichkeit, die jedem auch „gefallen" solle, sondern ihn zu zeigen, wie er war, mit allen Widersprüchen. Das richtige Bild seines Wesens festzustellen für die Nachwelt, das ist ihr Bestreben, die große Aufgabe, der sie sich mit Ausdauer und im Kampf gegen alle Schwierigkeiten gewidmet hat. Und das war notwendig. Niemand ist so stark mißverstanden worden wie Bülow. Und nur jetzt, solange die schwer zugänglichen Dokumente und Zeugen noch erreichbar sind, konnte eine solche Arbeit geleistet werden.

Da ist z. B. der, Vielen bedenklich scheinende Brahmskultus. Man ging so weit, Bülows Aufrichtigkeit in diesem Punkte zu bezweifeln (s. Alexander Ritters geistreichen Aufsatz über das „Spanisch Schöne" in der Allgemeinen Musikzeitung 1892). Man glaubte auch, daß Bülow sich für Brahms begeisterte nur aus dem Wunsch, Wagner einen Gegenpapst entgegenzustellen.

Würden nicht schon Bülows unerschütterliche Wahrhaftigkeit und ritterliche Gesinnung eine solche Annahme entkräften, so würde sie jedenfalls durch Äußerungen in diesem Bande ganz hinfällig werden. Sein erster Eindruck bei Bekanntschaft mit Brahms' Musik war kein günstiger, wie man sich aus den früheren Briefen erinnert, und selbst 1882 schrieb er noch: „Les nouvelles œuvres de Brahms (Trio, Quintuor) sont d'une sécheresse aussi parfaite qu'académique." Aber das war ein vorübergehender Eindruck. In den Briefen an seine Frau, die, wie gesagt, ganz frei von jedem Einfluß sein müssen, spricht er von dem „Riesengeist" mit solcher Verehrung, daß man unmöglich etwas Gekünsteltes darin sehen könnte. Mir scheint seine Begeisterung für Brahms viel tiefere





Gründe zu haben. Mit Liszts Musik war er vielleicht, selbst in der Zeit seines Kampfes für ihn, innerlich nie ganz verschmolzen, Brahms und — Wagner[1]) dagegen, namentlich die Herbheit und die formelle Strenge und Konzentration Brahms', entsprachen mehr seiner Natur.

Wie tragisch ist es nun, daß selbst der hochverehrte Brahms ihm Schmerz zufügte! Denn als Brahms in Konflikt geriet zwischen seinen alten Freunden (Clara Schumann, Reinecke usw.) und Bülow, hielt er trotz allem, was er diesem verdankte, nicht unbedingt zu ihm. Ein tief verwundender Pfeil mehr, wie Bülow deren leider so viele in seinem Leben empfangen. Wenn er jemand mit heißem Herzen entgegenkam, sich ihm mit Hingabe widmete, antwortete man ihm mit Zurückhaltung und Kälte.

Von hohem Interesse ist es auch, in die Organisation der Konzerte einen Einblick zu tun und zu sehen, wie selbst in praktischen Fragen der später wegen seiner Geschicklichkeit so berühmte Hermann Wolff von Bülow vieles lernte.

Auch die Frage der Programmzusammenstellung, die heute so viel Staub aufrührt, ist von Bülow schon vollständig im heutigen Sinne gelöst worden. Aber wenn man heute Vorschläge macht zu einer künstlerischen Aufstellung des Programms, weiß man nicht mehr, daß Bülow schon dieselben Forderungen gestellt und erfüllt hatte.

Noch vieles mehr wäre aus diesen Briefen zu ersehen für das oben gestellte Thema. Aber ich schließe hier und wünsche, daß jeder von diesen Briefen denselben Eindruck einer großen Persönlichkeit empfangen möchte, des Gründers unseres modernen Konzertwesens, wie ich ihn empfing. Welch ein Edelmann Bülow war, möge auch aus dem einzigartigen Zug hervorgehen, wie er, der alternde Meister, den jungen, aufstrebenden d'Albert bewunderte. Ein erhebendes Charakterbild und ein großes Stück Kunstgeschichte enthalten Bülows Briefe.

---

[1]) Man vergl. die erschütternde Wirkung, die Wagners Tod auf ihn machte.





CARL LOEWES CHORGESÄNGE WELTLICHEN INHALTS

von Dr. Leopold Hirschberg-Charlottenburg

Schluß

14. „Beim Maitrank“ (J. N. Vogl) ist, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung arrangiert, in Bd. XVI, p. 124 zum erstenmal gedruckt, ebenso das „Dolce far niente“ (Bd. II, p. 108).

15. „Die Geister der Stifter“ (ein Maurerlied) und die Umdichtung: „Die seligen Meister der Tonkunst“ (ungedruckt) zeigen im Anfang eine von Loewe öfters beliebte harfenähnliche Begleitung (Anfang des „Nöck“); dann folgen ein paar dumpfe Hammerschläge, die Geister nah'n; ihr Gesang ist in breitem $^6/_4$-Takt ausgeführt. Der Schluß zeigt wieder die Rückkehr zum Anfang, als die Geister unter Harfenklang „heimwärts zum ewigen Morgen“ entwallen.

16. Zwei Schulgesänge (ungedruckt). Manuskript in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

„Unsere Aula“ ist ein ganz einfaches Lied, durchweg vom Chor zu singen. Reicher bedacht ist eine 1854 dem Abgange des Direktors Hasselbach vom Stettiner Gymnasium gewidmete Kantate. Ein von edler Empfindung getragenes Abschiedslied, das in seinen drei Strophen jedesmal zuerst ein längeres Solo, dann ein Soloquartett und endlich einen kurzen Chor (wirkungsvoller Taktwechsel von $^4/_4$ und $^6/_8$) bringt.

17. „Zumalacarregui.“ Spanische Romanze. Gedruckt im „Hohenzollern-Album“, Bd. I, No. 19.

Dieser Freiheitsgesang ist von Loewe auf direkte Veranlassung Friedrich Wilhelms IV. komponiert worden, der darüber an den General von Pfuel schrieb: „Ich hoffe, das Lied wird Sie wüthend begeistern, und Sie werden Loewe begeistern und ihn dahin bringen, daß er es in faßliche Musik setze, auf daß unser Kriegsvolk zuweilen vom baskischen Helden singe. Das Lied ist so aus einem Guß. Da darin zuletzt die Esel auf des Löwen Grab tanzen, wär's schön, wenn unser Loewe über jener Eseln Stall



brüllte". Der spanische Nationalcharakter ist in dieser Romanze ebenso glücklich getroffen, wie im „Sturm von Alhama"[1]; die Klavierbegleitung beider ist fast die gleiche. Daß während der zwölf Strophen keine Ermüdung beim Zuhörer Platz greift, dafür hat der Tondichter durch mannigfachste „Umbiegungen" des Themas gesorgt.

18. „Abendlied" von L. Giesebrecht, ein sanfter Gesang, in der Gesamtausgabe als einstimmiges Lied gedruckt[2].

19. Zwei heitere Gesänge. Zum erstenmal gedruckt in „Germania. Klänge aus der deutschen Lehrerwelt." Berlin 1895, p. 279 und 295.

„Der weiße Hirsch" von Uhland ist wohl geeignet, unser Interesse und das aller Männergesangvereine zu erregen. Denn das Uhlandsche Gedicht ist eine wirkliche Ballade, und wir dürfen demgemäß von vornherein die größten Ansprüche an die Komposition stellen. Die werden nun voll erfüllt. Das Werk ist — ein neuer Beweis dafür, daß Loewe das Richtige trifft — dreistimmig; denn drei Jäger sind es, die den weißen Hirsch erjagen wollen. Der Chor vertritt in gewissem Sinne die Stelle des antiken Chors, indem er seine Bemerkungen über die drei Jäger (Tenor I, II, Baß) macht. Und so haben wir zunächst einen immerwährenden Wechsel zwischen Solo und Chor. Eine lustige Jagdfanfarenmelodie in E-dur, von den drei Solostimmen gebracht, setzt ein:



Der Chor wiederholt die beiden Zeilen, und so geht es weiter fort. Dabei ist nun der Wechsel der Ton- und Taktarten bemerkenswert. Die zweite Strophe ist bereits g-moll, die dritte, wo der dritte Jäger beginnt:



[1] Ges. Ausg., Bd. VI, p. 48.
[2] Bd. XVI, p. 112.

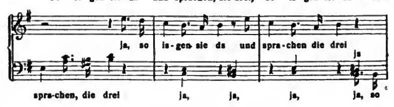


im $^4/_4$-Takt. Das Solo des zweiten Jägers weist $^6/_8$ und C-dur auf. Sehr hübsch ist beim ersten Jäger noch der Hornruf ausgeführt:



Und nun beginnt der Chor halblaute bissige Bemerkungen zu machen:

Ten. I
Ja! Ja! Ja!
Baß I — Ten. II, Baß
So la - gen sie da und sprachen, die drei, so la - gen sie da und



die drei:
So spra - chen die drei:
spra - chen die drei, drei:

Dann plötzlicher schneller Übergang nach E-dur; fugenartig stürzen die drei Stimmen hintereinander daher:





als wollten sie das flüchtige Wild mit ihrem Nachlaufen einholen! Erst als der Hirsch nicht mehr zu sehen ist, kommen die verdutzten Solisten wieder zu Wort; bis dahin hat nur der Chor die Erzählung geführt. Ganz wehmütig singt zum Schluß jeder der drei seinen Jagdruf und wird vom Chor laut ausgelacht:

Baß Solo *Tenor II Solo* *Tenor I* *Solo* *Chor*

p Husch, husch, *p* piff, paff, *p* tra - ra! *f* Husch, husch, piff, paff, tra-

ra, — husch, husch, piff, paff, tra - ra!

Der zweite Gesang, „Der Ritter Schlemusalnick", eine lustige Ballade im Stil der „Fliegenden Blätter" von J. N. Vogl, ist ebenfalls äußerst dankbar, besonders die Stellen:

„Die Nacht, die ist des Schlemusalnicks Element,
Weil ihn kein Gläubiger zur Nachtzeit kennt",

wo der erste Baß die zwölfte Stunde durch immerwährendes Bringen ein und desselben Tones markiert, und:

„Da stolpert plötzlich unter ihm der Gaul,
Da liegt der Schlemusalnick auf seinem großen Maul",

wo die einzelnen Stimmen in der Art eines Kanon das Herunterfallen des Helden vom Pferde schildern. Sehr komisch schließt das Stück im pianissimo:

„Was hast du reiten müssen in stockfinsterer Nacht?!"

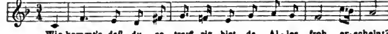
20. „Isabella." Lyrisch-dramatische Versöhnungsszene aus Schillers „Braut von Messina". Für Alt-Solo und Männerchor mit Begleitung des Pianoforte. Gedruckt in „Die Musikwelt" (Berlin und Leipzig 1905, Heft 35 und 36). Dort möge auch die ausführliche von Maximilian Runze dazu gegebene Erläuterung nachgelesen werden.

II. Abschnitt: Frauen-Chöre

21. Zwei Gesänge für drei Frauenstimmen. Op. 80, Heft 2. (Berlin, Schlesinger).

„Frühlingsverein" („Drei Röslein im Garten") ist ein anspruchsloser Gesang im Volkston, dessen Vortrag jedoch eine nicht unbeträchtliche Koloratur-Fertigkeit der Soprane voraussetzt. Größer angelegt ist „Trost

in Tränen" von Goethe. Hier wird, bei gleichfalls volkstümlichem Satz[1]), jede der vier Strophen von einem Alt-Solo eingeleitet:



Die Antwort bringt dann der dreistimmige Chor. Bekanntlich hat Peter Cornelius das Gedicht derart komponiert, daß vier Solostimmen (Mezzosopran, Tenor und zwei Bässe) die Fragen tun und ein Bariton-Solo die Antwort gibt. Mir scheint diese in Trost und tränenreichste Milde getauchte Dichtung besser von Frauen vertreten zu werden, wie es Loewe getan hat.

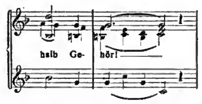
III. Abschnitt: Gemischte Chöre

22. Vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 79. (Dresden, Paul.)

Unter den sechs Stücken dieses Opus sind nicht weniger als vier Goethesche Gedichte. In dem ersten, „Frühzeitiger Frühling", kommt ein still-seliger Juhel zum Ausdruck: der leichtgeschürzte $^{3}/_{4}$-Takt, das Allegretto-Tempo, die Koloraturen der Frauenstimmen, die halbgedämpfte Tongebung — alles vereint sich, um die herrlichen Dichterworte möglichst sinngemäß zu betonen. In seiner Einfachheit hervorragend ist der „Nachtgesang"; Huttens Wahlspruch „Ich habs gewagt" muß jeder Komponist sich zu eigen machen können, wenn er sich an diese oder etwa die Mignon-Gesänge macht, die ohne Töne genug der Musik in sich tragen. Im „Nachtgesang" fällt der Baß fort, während der Alt verdoppelt erscheint. Eine weiche, träumerische Stimmung liegt über dem Ganzen:



[1]) Goethes Dichtung lehnt sich im Eingang an ein älteres dialogisiertes Volkslied an.



Bei dem „Schlafe, was willst du mehr“ wird durch Eintreten der einzelnen Singstimmen nacheinander und das *pp* ertönende



des zweiten Alt am Schlusse, während die übrigen Stimmen in breitem Akkord verhallen, das Entschlummern schön gemalt. „Der Frühlingsverein“ (von F. Kugler) ähnelt in Anlage und Stimmung der No. 1. Während nun No. 4 „Mailied“ („Wie herrlich leuchtet mir die Natur“) ebensowenig wie Beethovens Komposition die Worte des Dichters erschöpft, erweist sich No. 5, „Frühling übers Jahr“, als sehr abwechselungsreich. Dadurch, daß die vier Stimmen, zuerst der Baß:

Allegretto giojoso

Das Beet schon lok - kert sichs in die Höh.

dann der Alt, weiter der Tenor und endlich der Sopran einzeln hintereinander eintreten, sich im ferneren Verlauf zu zwei und zwei vereinigen und dann bis zum Schluß im Vierklang verharren, wird das allmähliche Erblühen der Natur und Liebe bis zum höchsten Glücksgefühl sinnfällig zur Darstellung gebracht. — No. 6, „Wunsch im Frühlinge“ (Keferstein), ist ein Volksliedchen im bescheidensten Rahmen (nur elf Takte!) und von hoher Anmut.

23. Drei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 80, Heft 1. (Berlin, Schlesinger.)

Das erste, „Der Lindenbaum“ von Willibald Alexis, ist durch besonders reiche Anwendung der Koloratur im Sopran und Baß auffällig; während die Frauenstimme das Summen der Bienen damit zu schildern hat, liegt der männlichen die Versinnbildlichung des Rauschens der Bäume ob. „Auf dem See“ von Goethe steht nicht auf der Höhe anderer Goethe-Kompositionen des Meisters und wirkt durch den immerwährenden

Wechsel der Taktart in ganz kurzen Zwischenräumen (3/8, 4/4, 3/4 kommen innerhalb von 68 Takten 16 mal zum Vorschein) unruhig. Im Mittelsatz findet sich eine bemerkenswerte Schilderung, indem der Sopran allein die Melodie führt, während die drei anderen Stimmen in flüsterndem Tone den illustrativen Teil übernehmen:







No. 3, „**Dich soll mein Lied erheben**“, kann angesichts seiner Frömmigkeit und Glaubenskraft fast unter die geistlichen Gesänge eingereiht werden.

24. Fünf Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 81. (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Sie enthalten die bedeutendsten und auch bekanntesten Stücke, darunter die hochberühmte, holdselige Legende „**In der Marienkirche**“, die ebensowenig wie „**Im Frühling**“ von **Lenau**, mit seiner Schilderung des „Liederkletterns“ der Lerche, einer ausführlicheren Erläuterung bedarf. Auch **Goethes** „**Im Vorübergehn**“ mit seiner bescheidenen Volksweise:

Ich ging im Wal - de so für mich hin, und nichts zu

su - chen, das war mein Sinn.

wird stets gern gehört sein. Größere Formen zeigt „When the first summer bee" von Ferdinand Freiligrath. Ein in herrlichsten Mozartschen Wohllaut gekleidetes Ständchen hören wir hier, im Anfang leis flüsternd, bis auf zwei lautere Akzente, mit reizender Malerei des Bienengeräusches durch Alt- und Tenorpassagen. Bald steigert sich die Empfindung: nach kleinem kanonischen Wechselspiel zwischen Sopran und Baß, während Alt und Tenor wie Zitherklang dazwischen reden:



schwingt sich alsbald der Tenor hoch auf:



und führt zu wundervollstem, vollakkordigem Gesange aller Stimmen, wobei Sopran und Tenor führend und ausdrucksvoll hervortreten:

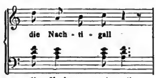


Dann wieder Rückkehr zum lockend flüsternden Anfangsthema und innig ausgebreiteter Schluß.

Es war ein glücklicher Gedanke von Loewe, Goethes gewaltigen „Ganymed" für vier Stimmen zu komponieren; vermag doch eine Stimme kaum die mächtigen Gedanken aller der Oden („Prometheus", „Schwager Kronos", „Grenzen der Menschheit" usw.) zum Ausdruck zu bringen. Den Meisterschöpfungen Schuberts schließen sich Loewes „Ganymed" und „Mahomets Gesang"[1]) (für eine Tenorstimme) würdig an. Während nun Schuberts „Ganymed" in weicher, träumerischer Stimmung beginnt und sich allmählich zu grandiosem Aufschwung hebt, beginnt der Loewesche Chorgesang schon in starker, lebhafter Begeisterung, einem griechischen Dithyrambus nicht unähnlich. Und diese Lebhaftigkeit, die in sich mühender Unrast zu den Wolken emporsteigen will, die nirgend Ruhe und Verweilen aufkommen läßt, ist das Charakteristikum des ganzen Werkes. Windesweben und Nachtigallenruf werden vom Sopran gemalt, während die übrigen Stimmen die lauschende Natur widerspiegeln:

Sopran
pp
Lieb - li - cher Mor - gen - wind ruft drein
Alt, Tenor, Baß
pp
Lieb - li - cher Mor - gen - wind, ruft drein

[1]) Ges. Ausg., Bd. XII, No. 1.



Beim „Hinauf strebt's" wirken alle Stimmen zusammen und teilen sich beim Abwärtsschweben der Wolken, wobei speziell dem Baß die Schilderung von „Die Wolken neigen sich" überlassen wird. Ganz machtvoll ist vor dem im Smorzando sich verlierenden Schluß noch das „Umfangend umfangen" ausgedrückt, indem Sopran und Baß einen vom Piano bis zum Forte anwachsenden langgezogenen Ton, Alt und Tenor überlaut das Motiv der Ruhelosigkeit bringen:



In trefflichstem Arrangement für eine Singstimme, an die allerdings dabei die höchsten Ansprüche gestellt werden, ist das Werk auch in die Gesamtausgabe[1]) übergegangen.

25. Drei Chorgesänge: „Brautlied" (Brumm), „Frühlings Seele" und „Taubenlied" von L. Giesebrecht.

Diese einfachen, sangesmäßigen Kompositionen sind im Arrangement für eine Singstimme mit Klavierbegleitung der Gesamtausgabe einverleibt worden[2]).

26. Bisher ungedruckt sind:

a) Ode des Pindar, für Solo und Chor;
b) Ode des Horaz (Buch I, No. 2).

Die zweite Ode entreißen wir hiermit der Vergessenheit:

[1]) Ges.-Ausg. Bd. XII, p. 34. [2]) Bd. II, p. 16; Bd. XVI, p. 90, 104.

Feierlich

Jam sa - tis ter - ris ni - vis - at - que di - rae gran - di - nis

mi - sit pa - ter et ru - ben - te dex - te - ra sa - cras,

ja - cu - la - tus ar - ces, ter - ru - it — ur - bem.

c) **Hymnus.**

Auch dieses historisch interessante Dokument bringen wir nachstehend zum Abdruck, denn:

„Ut re mi fa
Est tota musica."

Ut que - ant la - xis re - so - na - re fi - bris mi - ra ge-





IV. Abschnitt: Größere Werke (Kantaten) für Solostimmen und gemischten Chor

27. „Die Walpurgisnacht". Ballade von Goethe für Solo und Chorgesang mit Begleitung des Orchesters (oder des Pianoforte). Op. 25.[1])

Diese große, Spontini gewidmete Komposition darf in keiner Weise mit der Mendelssohnschen verglichen werden, weil beide im Prinzip auseinandergehen. Während uns Mendelssohn, wie Runze richtig hervorhebt, ein Oratorium im Kleinen gegeben hat, ist Loewe von Anfang bis zu Ende Balladenkomponist; Mendelssohns Werk dauert etwa 40, Loewes etwa 15 Minuten. Bei Mendelssohn eine lange Ouvertüre und weit ausgesponnene Chorsätze — bei Loewe ein dramatischer Vorgang in straffster Form, ein Gemälde nächtlicher Feier und nächtlichen Spuks — Rembrandt und Höllenbreughel zugleich. Ein paar Äste hört man wohl krachen:



Auch die Windsbraut pfeift wohl ein wenig durch die Baumwipfel:



[1]) Ges. Ausg. Bd. XII, p. 156.

aber schon locken Hörner zur Feier Allvaters auf Bergeshöh:



Da gibt es kein Halten; die furchtsamen Warner und Weiber (kurzer Satz in e-moll) werden beiseite gedrängt, das Holz wird zum Brande geschichtet:

Der Wald ist frei! Das Holz her-bei, und schich-tet es zum Bran-de!

Prompt und unauffällig gelangt der Befehl des Druidenführers zur Ausführung, ein Meisterstück der Realistik:

Tenöre
p
Ver- teilt euch, wack - re Män-ner, hier durch die - ses gan - ze
Bässe
Ver - teilt euch, wack - re Män-ner, hier durch die - ses



Im ganzen acht Takte; bei Mendelssohn ein langer, wunderschöner, von romantischen Waldhörnern durchklungener, dadurch jedoch der „Vorsicht" entbehrender Chor. Auch der „Zacken- und Gabeln"-Gesang umfaßt nur (Solo u n d Chor) 32 Takte:



Gerade der u n i s o n o gesungene Chor mit ebensolcher Begleitung bringt das Spukhafte der Szenerie zum Ausdruck. Dasselbe Thema nimmt nun sinngemäß auch der christliche Wächter mit seinem „Menschen-Wölf und Drachen-Weiber" und der darauffolgende Chor auf. Der feierliche, die Naturreligion verherrlichende Schlußgesang zeigt das Anfangsthema und verbreitert sich erst in den letzten neun Takten zu machtvollstem $^4/_2$-Takt:





28. „Die Hochzeit der Thetis“. (Schillers Übersetzung aus Akt IV der „Iphigenie in Aulis“ des Euripides). Große Kantate für Solo und Chorgesang. Op. 120. (Berlin, Schlesinger).

Mit Recht hebt Bulthaupt[1]) bei der Besprechung dieses Werkes hervor, daß uns in ihm die Antike in holdester Gestalt lebendig wird. Ein goldig-strahlendes Kolorit liegt über dem ganzen Bilde. Hörner und Oboen teilen sich in die Schilderung des libyschen Rohres und der Schalmei. Da gibt es keine künstliche Harmonisierung, wie wir sie in so vielen von Loewes Meisterwerken finden; alles ist auf den Rhythmus angelegt. Das Thema:

Sopran, Alt *Allegro*

Wie lieb - lich er- klang der Hoch - zeit ge- sang.

Tenor

Wie lieb-lich er-klang der Hochzeit-ge-sang

Baß

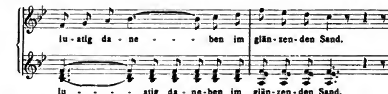
Wie lieb-lich er - klang der Hoch-zeit - ge-sang.

wiederholt sich so oft und so eindringlich am Anfang, in der Mitte und am Ende, ohne jemals eintönig zu wirken, daß hier eine mit wirklich einfachsten Mitteln arbeitende griechische Musik an unserm Ohr vorübertönt. Und nun tanzen, immer in einfachster Harmonisierung, die fünfzig Nereiden ihren Reigen:

[1]) „Carl Loewe“. Berlin 1898, p. 71.





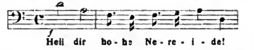


Die ganze Kraft des Balladenschilderers aber zeigt sich, als die Centauren kommen:





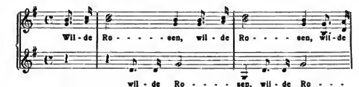
Das stampft und strampelt im Marschtempo mit Begleitung der Pauken und Janitscharenmusik, daß es eine Lust ist. Und endlich beginnt der Baß den stolz-erhabenen Preis- und Prophezeiungsgesang:



der, unterbrochen von einem kleinen Solo, in strahlendem Glanze vom ganzen Chor zu Ende geführt wird.

29. „Der Wirl". Pommersche Ballade von L. Giesebrecht.[1])

Den Schlußrefrain einer jeden Strophe dieses elegischen Gedichtes bilden die von einem dreistimmigen Chor gesungenen, volkstümlichen Worte:



Ro - sen wach-sen im Wald.

sen, wachsen im Wald.

30. „Die fünf Sinne." Für Soli und Chor. Humoristisches Quodlibet.[2])

31. Ungedruckte Werke.

a) Epilog zu Schillers „Glocke" (L. Giesebrecht). Ein Schul-Festgesang für Chor mit Begleitung des Streichquintetts.

b) „Die Kaiserin" (Josephine). Szene für Alt und Chor (Tedeum) mit Begleitung des Orchesters.

c) Chöre zu „Themisto", antike Tragödie von E. Raupach. Eine ausführliche Abhandlung des Verfassers über dieses hochbedeutsame Werk kann von Interessenten in den „Blättern für Haus- und Kirchenmusik" (1901, No. 4) nachgelesen werden.

„Es stirbt Niemand, ehe denn er sich vollendet und sein Lebenswerk abgeschlossen hat. Dann stirbt er."[3])

Loewes Lebenswerk wäre nicht vollendet gewesen, hätte er die hier besprochenen Werke nicht geschrieben. Man kennt den Meister nicht, wenn man sie nicht kennt.

---

[1]) Ges. Ausg., Bd. II, pag. 134.

[2]) Erst vor kurzem aufgefunden und Ges. Ausg., Bd. II, pag. 102 zum erstenmal gedruckt.

[3]) Ad. Bernh. Marx: Ludwig van Beethoven. Berlin 1859, Bd. II, p. 248.



BÜCHER

217. Ernst Biernath: Die Gitarre seit dem dritten Jahrtausend vor Christus. Eine musik- und kulturgeschichtliche Darstellung mit genauer Quellenangabe. Verlag: A. Haack, Berlin 1907.

Die herrschenden Instrumente waren sehr oft Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen. Das Klavier behandelten K. F. Weitzmann, K. Krebs, O. Bie, die Violine W. L. von Lüttgendorff, der Italiener A. Untersteiner („Storie del violino"), das Cello Grillet und W. von Wasielewski; jetzt darf sich die dienende Gitarre der gleichen Auszeichnung rühmen. An Alter — wenn das ein Vorzug ist — übertrifft sie alle Schwestern; ihr weitverzweigter Stammbaum wurzelt in Vorderasien. Der für seine Aufgabe begeisterte Verfasser bietet eine außergewöhnliche Fülle wissenschaftlichen Materials aus allen möglichen Schriften, Abbildungen alter Bildwerke und Berichten der Ausgrabungsfunde, um zu zeigen, wie das Instrument von dem ältesten Kulturvolk des orientalischen Altertums, den Babyloniern, die Vorderasien vor den semitischen Völkern in prähistorischer Zeit bewohnten, ausging zu den Hethitern, Ägyptern, Phöniziern, Hebräern, Griechen, Römern und Christen im Norden Europas; im Schlußkapitel sehen wir es sogar in Indien und China, Afrika und Amerika. Die angegebene Art der Verbreitung ist wahrscheinlich, denn im Altertum und Mittelalter spielte sich die Weltgeschichte an den Ufern des Mittelländischen Meeres ab, die einzelnen Länder standen in inniger Verbindung; die Behauptungen und Folgerungen beruhen überdies auf sicherem Quellenunterbau. Sowohl für das Alter als auch den eingeschlagenen Weg bis zu uns ist der Beweis im allgemeinen gelungen; daß manche Übertreibung dabei unterläuft, erklärt sich aus dem Eifer und der Liebe für den behandelten Gegenstand. Um seine Aufgabe zu begründen, meint der Verfasser in der Einleitung, die Gitarre sei jetzt aktuell, in Deutschland fast in jedem Hause, bei hoch und niedrig; am Schluß der Arbeit glaubt er, daß sie für vornehme Hausmusik wieder zurückgewonnen werde: beides ist doch nur mit starkem Vorbehalt richtig. Ebenso sind bei den Ägyptern, Hebräern und Griechen gewisse Einschränkungen gestattet. Die Harfe, die Luther mit Kinnor verwechselt, hatte die Vorherrschaft; das beweist nicht nur die Zahl der gefundenen Reste und Abbildungen, sondern auch der Reichtum in Form und Ausstattung. Die ägyptische Kapelle im „Bilderatlas zur Bibelkunde" von Dr. Frohmeyer und Dr. Benzinger zeigt allerdings auch ein Instrument, das mit der Gitarre Ähnlichkeit hat. Die Hebräer, die wegen des verbotenen Bilderdienstes weder Plastik noch Malerei pflegten, aber sehr sangeslustig waren, brachten sie an die Ufer des Nils, denn auf dem Wandbilde eines Grabes in Beni Hassan sehen wir unter den einziehenden Semiten auch einen Leierspieler. Benzinger („Hebräische Archäologie", Freiburg i. Br. und Leipzig, Akademischer Verlag) mißt dem Instrument übrigens geringe Bedeutung bei; es diente seiner Ansicht nach nur zur Angabe des Rhythmus und Tones. Wenn von den Griechen (S. 68) behauptet wird, daß es jeder Gebildete spielen konnte, so müssen wenigstens die Lazedämonier, denen mehr an Leibesübung und Waffen als an Musik gelegen war, davon ausgenommen werden, denn sie ließen die Tonkunst, deren

Wert und Bedeutung sie erkannten, nur von Fremden ausüben. — Bei den gewissenhaften Untersuchungen fiel manches Streiflicht auf die Kulturverhältnisse der betreffenden Zeit und des Landes; so sehen wir, wie sich dem Fortschritt überall Schwierigkeiten entgegenstellen. Einem Neuerer reißt man die überflüssigen Saiten vom Instrument, er selbst wird aus Sparta verbannt, ein anderer wegen Einführung des Griffbretts bestraft. Die damaligen Einnahmen tüchtiger Künstler standen den heutigen nicht nach; denn der Kitharist Amöbäus erhielt jedesmal, wenn er auf dem Theater sang und spielte, ein attisches Talent, etwa 4715 Mark. Merkwürdigerweise ist England nicht ausführlich berücksichtigt, trotzdem es zur Zeit der Königin Elisabeth viel Stoff bietet; auch von Maria Stuart wissen wir, daß sie — wahrscheinlich hatte sie dies am französischen Hofe gelernt — ihre Gesänge kunstvoll zu begleiten verstand, daß sie dem Italiener David Rizzio nur seiner musikalischen Fertigkeiten wegen ihre Gunst schenkte dessen Ermordung durch Darnley der Grund ihres Unglücks wurde. Ein interessantes Kapitel in der Geschichte der Giterre! Die mittelalterlichen lateinischen Lieder sind stellenweise sehr frei, aber sinngemäß übersetzt. Der Stil ist glatt; die Form „Mosis“ ist allerdings weder deutsch noch hebräisch, also fehlerhaft. Manche Fremdwörter, z. B. indigen (S. 38), Superfötation (S. 136), oder ungebräuchliche deutsche Formen, z. B. ähnte statt ähnelte (S. 121) u. a., lassen sich leicht verbessern. Am Schluß sind die Berichtigungen zusammengestellt; außer den angegebenen Druckfehlern finden sich eber noch verschiedene, auf S. 107 gleich drei, ferner auf S. 34 (autorità bekommt einen Akzent), S. 92 (der Genitiv = des Apostels) usw. Ein Personen- und Sachregister würde das Nachschlagen erleichtern, die Brauchbarkeit also erhöhen. Die Ausstellungen sollen den Wert jedoch nicht schmälern, denn ein Buch, das auf Veranlassung des preußischen Kultusministeriums von der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin geprüft wurde, ist nicht allzu häufig in der musikalischen Literatur. Es setzt nicht nur volle Beherrschung des Gegenstandes, sondern auch weitgehende Kenntnisse der verschiedenen Sprachen voraus. Der Verfasser verstand es, den reichen Stoff geschickt zu gruppieren, jede Breite zu vermeiden, das Wesentliche deutlich hervorzuheben und seiner ruhigen, sachlichen Darstellung eine gewisse Überzeugungskraft zu verleihen, so daß sein Werk vielleicht eine neue Ansicht über das bisherige Aschenbrödel der Musikinstrumente bewirkt. Ernst Stier

218. **Adolf Prosniz: Handbuch der Klavier-Literatur 1830 bis 1904, historisch-kritische Übersicht.** Verlag: L. Doblinger (Bernhard Herzmansky), Leipzig und Wien 1907.

Für mich haben die beiden „Handbücher der Klavier-Literatur“ des greisen ehemaligen Professors am Wiener Konservatorium etwas Rührendes. Es steckt eine geradezu beispiellos geduldige und Sandkorn um Sandkorn herbeitragende Arbeit von Jahren und Jahrzehnten in ihnen, und doch, in Anlage und ästhetischem Gehalt sind sie teils verfehlt, teils veraltet, besonders das neue vorliegende, die Fortsetzung des ersten Bandes (1450—1830). Seine Einteilung ist nicht nach entwickelungsgeschichtlichen Grundsätzen, die für Überschau eines größeren Zeitraums in der Kunstgeschichte unumgänglich sind, erfolgt, sondern sie sind sortiert nach: Koryphäen, Klavierkomponisten nächster oder spezieller Bedeutung, nach Komponisten, deren Klavierwerke von Kunstwert oder literarhistorischem Interesse sind, Modeliteratur, Technik-Schule-Pädagogik, Komponisten anderer Gebiete in ihren Klavierwerken — wie man sieht, bei praktischer Festlegung und Einordnung durchaus subjektiven und schwankenden Begriffen. Schon bei den Koryphäen werden die meisten den immer rascher vergessenen Rubinstein, bei dem sich Mangel an Selbstkritik grausam rächte, lieber der nächsten Abteilung zuweisen wollen, und . . . ja, schon die rasche Prüfung fördert einen ganzen Blumenkorb voll „angefochtener“ Komponisten zutage, die man aus dem einen oder anderen Grunde nicht in dieser oder





jener Abteilung dulden möchte. Und was ergeben denn schließlich diese Einordnungen? Doch kein fest umrissenes Bild von der Entwickelung der Klaviermusik in dem oben angegebenen Zeitraum, sondern lediglich eine bunte, in der verwirrenden Fülle der Erscheinungen unübersehbare Anhäufung von Namen ohne Leben! Denn das, was diesem hochverdienstlichen Katalog neuerer Klaviermusik Leben geben könnte, die Einleitung, geht nirgends über den Standpunkt des von entwickelungsgeschichtlicher Kenntnis und Erkenntnis der Klaviermusik völlig unberührten Musikers hinaus. Nirgends mehr als oft unbehilflich und altmodisch stilisierte Wertungen: Grieg, Jensen (Eroticon), Gade (Sonate op. 28!), nordische (nordische Langweile!), César Franck, Sjögren (völlig unterschätzt; Klaviersonaten fehlen), Stenhammar, Rudolph Niemann, die Jungrussen usw. — so viel Namen, so viel anfechtbare oder durchaus schiefe Wertungen. Das Beste bietet die Generalübersicht über die Modekomponisten, ein sehr verdienstlicher und wertvoller Abschnitt. Im übrigen ist's unmöglich, daß man auf diese Weise einen noch so knappen, geschichtlichen Überblick auch über die neuere Zeit schreiben kann. Da verlangt man vollkommenes und zugleich das Wichtige vom Nebensächlichen sichtendes Überschauen des Stoffes, entwickelungsgeschichtliches Vorgehen, unbedingtes Zurücktreten des eigenen Geschmacks zugunsten geschichtlicher Wahrheit und Gerechtigkeit auch gegen persönlich mehr oder minder unsympathische Erscheinungen. Mit „bizarr", „roh", „abstoßend", „unnatürlich", „fremdartig", „streng" usw. ist da wirklich nichts getan. Ganz anders steht die Sache, wenn man das Buch vom bibliographischen Standpunkt betrachtet. Da ist es ein bei der Fülle des zusammengetragenen Stoffes fast nie versagendes Nachschlagewerk von bleibender Bedeutung, eine Art theoretischer Ergänzung zu Ruthardts „Wegweiser durch die Klavierliteratur", das über alle auftretenden Fragen auf dem Gebiet der Klaviermusik — Biographisches, Verleger, Arrangements usw. — im allgemeinen verläßliche Auskunft gibt. Schade, daß der Verfasser es nicht bis 1907 ausdehnte. Die Aufnahme der auch für die Klaviermusik interessanten Komponisten: d'Ambrosio, Dessoff, Otto Dorn, Alfvén, Louis Glaß, Robert Henriques, Frugatta, Frontini, Ferraria, Poldini, Terenghi u. a. wäre für später zu erwägen. Einige Druckfehler seien berichtigt: Peterson-Berger, Stenhammar, Birkedal-Barfod, Boekelman, Hornemann. Einen ästhetischen oder geschichtlichen Wert kann ich, wo es sich um bei ihrer knappen Fassung doppelt verantwortliche Werturteile handelt, nur in den seltensten Fällen anerkennen. Den zur ersten Sichtung für manchen ja gewiß willkommenen Baedekersternchen als Auszeichnungen für besonders beachtenswerte Werke wird man nach Stichproben, wie den Gasthaussternchen jener berühmten Reisehandbücher, keinerlei Allgemeingültigkeit oder Verbindlichkeit zusprechen dürfen. Freuen wir uns aber trotz allem dieses Buches als eines, von echt genug anzuerkennendem staunenswerten Fleiße zeugenden Denkmals germanischer Gründlichkeit und benützen wir es in Dankbarkeit als einzige und alles überragende internationale Bibliographie der Klaviermusik.

Dr. Walter Niemann

219. **Wilhelm von Lenz:** Beethoven. Eine Kunststudie. I. Teil: Das Leben des Meisters. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1908.

Von Lenz' großem, fünfbändigem Beethovenwerk (1855—1860 erschienen) ist der erste Band unter die „Neudrucke der Beethovenliteratur" aufgenommen worden, — nur dieser, weil er allein weitere Kreise zu interessieren vermag. Die übrigen Teile, besonders der umfangreiche „Kritische Katalog", haben nur noch für den Beethovenforscher Bedeutung. Jener erste Band trägt den Titel: „Das Leben des Meisters", ist aber alles andere als eine Musikerbiographie im landläufigen Sinne. Sprung- und skizzenhaft wird

das Leben Beethovens darin behandelt; auch werdan nur ainzalne Hauptwerke des Meisters eingehend analysiert. Der Schwerpunkt des Buches liegt nicht hier, sondern in dem geistreichen Geplauder Lenz' über Beethoven den Künstler, seine Werke und seine Zeit. Der Autor wollte mit seinem Buch kein biographisches Quellenwerk bieten. Er verzichtete auf eigene Quellenstudien und begnügte sich damit, die historischen Tatsachen nach Schindler und Wegeler-Ries wiederzugeben. Und nicht einmal genaues Referieren hielt er für nötig. Der geschmackvollen Diktion zuliebe änderte und verdrehte er die Ereignisse. Hier setzt die Tätigkeit des Herausgebers des Neudruckes ein. Er nennt in Fußnoten den wahren Sachverhalt, wo Lenz ins Fabulieren gerät. Nicht um positive Fakta zu erfahren, die wir bei Thayer finden können, greifen wir zu Lenz, sondern um den begeisternden improvisationen eines genialen Beethovenrhapsoden zu lauschen. Wen der Zauber seiner Worte einmal gepackt hat, der hört ihn auch zu Ende. Man liest sein Buch und schwankt, was man mehr darin bewundern soll, die tiefe Kenntnis der Kunst Beethovens, die flüssige, elegante, oft mit funkelndem Witz belebte Darstellung oder das feine Maßhalten des Autors, der bei allem flammenden Enthusiasmus für seinen Helden doch nie in phrasenhafte Hyperbeln verfällt. Als frühestes Werk, das Beethoven rein ästhetisch zu fassen sucht, nimmt Lenz' Buch einen hervorragenden Platz in der Beethovenliteratur ein.

Dr. Hans Volkmann

MUSIKALIEN

220. **Hundert lettische Volksweisen.** Herausgegeben von J. Withol. Verlag: P. Neldner, Riga.

Ein reicher Schatz von sangbaren Weisen, den das lettische Volkstum sein eigen nennt, ist in diesem Hefte vereinigt. Die Melodieen sind meist sehr kurz, aber außerordentlich sanghar und ohrenfällig, auch erinnern manche von ihnen auffällig an Melodieen, die in gewissen Gegenden Deutschlands gesungen werden. Der musikalische Satz von J. Withol ist einfach, ohne altmodisch zu sein. Die Texte sind aber zum großen Teil recht belanglos.

221. **Deutsche altlivländische Volkslieder,** für eine Singstimme gesetzt von Gustav Frhr. von Manteuffel. Verlag: P. Neldner, Riga.

Diese Sammlung steht unserm Empfinden begreiflicherweise weit näher als die vorige, und wir entdecken in ihr mit Vergnügen alte Bekannte, wie „Das arme Dorfschulmeisterlein", „Der Allerbeste, den ich hab" und „Widawidewitt, mein Mann ist Schneider", die als uralte deutsche Weisen bei der deutschen Besiedelung Livlands dorthin mit ausgewandert sind. Auch hier hat sich der Bearbeiter in den ihm gebotenen Grenzen mit Geschmack gehalten.

F. A. Geißler

222. **Ernst Eduard Taubert:** Suite (No. 2) in F-dur. Sechs Tondichtungen nach Goetheschen Worten für Pianoforte. op. 70. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Was E. E. Taubert veröffentlicht, zeichnet sich stets durch musikalischen und poetischen Gehalt aus. Er komponiert nicht nur, um eine möglichst hohe Opuszahl zu erreichen, sondern augenscheinlich nur dann, wenn ihm etwas des Fixierens Wertes einfällt. Seiner schon vielgespielten Phantasie-Sonata und dem in vergangener Saison mit großem Erfolge eingeführten Violinkonzert reiht sich dieses neueste Werk würdig an. Es sind sechs, teilweise in Tanzform (Walzer, Gavotte, Menuett) gekleidete Stücke, die den Charakter der ihnen zugrunde liegenden Worte Goethes vorzüglich treffen. Aber

auch in den anderen Sätzen (Präludium, Adagio, Finale) zeigt Taubert seine hervorragende Kunst in harmonischer und kontrapunktischer Hinsicht, ohne dabei den dichterischen Gedanken eine zweite Rolle zuzuweisen. Einem tüchtigen, feinfühlenden Pianisten bietet diese Suite eine interessante und dankbare Aufgabe.

223. **Fr. Grützmacher jun.**: Kammermusikstudien zeitgenössischer Tonsetzer für Violoncell. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Sammlungen schwieriger Stellen für einzelne Instrumente, seien sie aus Opern, Symphonieen, Ouvertüren oder, wie die vorliegenden, aus Kammermusikwerken, sind stets willkommen zu heißen, vorausgesetzt, daß der Herausgeber Literaturkenntnisse und praktische Erfahrung besitzt. Beides scheint hier jedoch nicht zuzutreffen, falls der Auswahl sehr selten oder nie gespielter Werke nicht eine, allerdings schwer zu billigende Absicht zugrunde liegen sollte. Kammermusik spielenden Künstlern und Dilettanten sind ihre betreffenden Stimmen zum Zwecke der Vorbereitung oft nicht zugänglich; es kommt also in erster Reihe darauf an, ihnen Auszüge aus den Werken zu bieten, die zum Repertoire aller Kunstfreunde gehören, also aus denen der bedeutendsten Meister. Daß der Herausgeber die Klassiker Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann und Mendelssohn ganz überging, soll ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden, denn deren vollständige Werke sind für kleine Preise heute fast jedem erschwinglich, aber von den späteren Komponisten sind die bedeutendsten in dieser Sammlung überhaupt nicht vertreten, so z. B. Brahms, Dvořák, Tschaikowsky, Saint-Saëns, Raff, Goldmark, Smetana, Grieg, Hugo Wolf, R. Strauß, Reger, Pfitzner, Arensky usw. usw. Von Volkmann zählt sein herrliches b-moll Trio zu den beliebtesten Werken der Literatur; das äußerst wertvolle Klavierquartett von L. V. Saar steht mindestens auf der gleichen Stufe wie die von Grützmacher gewählten Kompositionen. Für überflüssig halte ich dagegen die Auszüge aus Streichquartetten, resp. Quintetten, Trios usw. von Gade, Godard, Lalo, Novak, Rubinstein, Weingartner, Jadassohn, Reinecke. Aber auch damit könnte man einverstanden sein, wenn wenigstens die Bezeichnung der angeführten Stellen mit Fingersätzen und Bogenstrichen die Hand des Künstlers verriete. Davon ist nichts zu spüren. Im Gegenteil sind diese so dilettantisch, wie nur irgend möglich, und geben dem ungeübten Spieler, wenn überhaupt, nur Ratschläge, wie man sich zum schlechten Musiker bildet. Wo Fingersätze und Bogenstriche angegeben sind, widersprechen sie allen Regeln musikalischer Logik.

224. **Friedrich Gernsheim**: Konzert für Violoncello mit Orchester. op. 78. Ausgabe mit Klavier vom Komponisten. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Gernsheims neues Konzert erinnert thematisch und in seinem Passagenwerk recht aufdringlich an die altbewährten Arbeiten von Goltermann und Raff, die jedem Cellisten vertraut sind, nur daß die Begleitung etwas selbständiger und harmonisch reicher ist. Der langsame Mittelsatz wird dem Konzert durch seine schöne Melodie sicher zum Erfolge verhelfen, und ihm zuliebe wird es gern gespielt werden.

225. **Julius Klengel**: Konzert in e-moll für zwei Violoncelle und Orchester. op. 45. Ausgabe mit Klavier. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Daß ein von einem hervorragenden Virtuosen komponiertes Werk die Eigenart seines Instrumentes ins beste Licht zu setzen weiß, versteht sich von selbst. So ist auch das Konzert für zwei Celli von Klengel ein für tüchtige Spieler sehr dankbares Virtuosenstück. Ganz besonders wertvoll ist es für Studienzwecke. Musikalisch bietet es nichts Neues. Es ist in der ehemals beliebten, obrgefälligen Manier geschrieben, die von den Geigern Bériot, Alard usw. nach allen Richtungen ausgenutzt wurde. Terzen, Sexten und Oktaven spielen eine große Rolle darin, hin und wieder durch verminderte Septimenakkorde aus ihrem Wohlklange aufgeschreckt! Auch rhythmisch hält sich das




Konzert in bekanntem Fahrwasser. Das Hauptthema ist sogar verblüffend unoriginell. Kompositionstechnisch ist alles von größter Gediegenheit. Unter den Cellisten, die ja nicht allzu verwöhnt sind, dürfte das Werk sich viele Freunde erwerben.

Arthur Laser

226. **Ernst Toch:** Melodische Skizzen für Klavier. op. 9. — Drei Präludien (a-moll, A-dur, d-moll) für Klavier zu zwei Händen. op. 10. — Scherzo (b-moll) für Klavier zu zwei Händen. op. 11. Verlag: P. Pabst, Leipzig.

Die fünf melodischen Skizzen, von denen die ersten beiden (Ständchen, Reigen) die anderen drei erheblich überragen, sind melodiöse kleine Stücke leichteren Genres, die eine entschiedene Begabung für die kleineren lyrischen Formen zeigen. Auch die etwas ausgearbeiteteren Präludien enthalten wirkungsvolle Musik, besonders das vortrefflich durchgeführte, lebendige erste in a-moll; das dritte in d-moll erinnert im Eingang sehr stark an die neunte Nummer von Schumanns Dichterliebe („Das war ein Flöten und Geigen"). Minder gelungen ist das etwas trockene Scherzo.

227. **Nicolaus Medtner:** Acht Stimmungsbilder für Pianoforte. op. 1. — Trois improvisations pour piano. op. 2. — Drei Arabesken für Klavier. op. 7. — Sonatentriade für Klavier. op. 11. Verlag: P. Jurgenson, Moskau und Leipzig.

Mit diesen Erstlingen vermochten wir uns nicht recht anzufreunden: die Erfindung ist weder reich noch blühend, die Schreibweise oft kraus und trocken, die thematische Durchführung mehrfach uninteressant, so daß kein rechter Kunstgenuß aufkommen kann. Schon der Titel „Tragödie(!)-Fragment" (op. 7, No. 2; 3) zeigt, daß es dem Verfasser mehr auf programmatische Grübeleien, als auf warmes musikalisches Leben ankommt. Op. 11 kann nur ganz mißbräuchlich den Sonaten beigezählt werden. Als bestes aller Stücke sei op. 1, No. 2 hervorgehoben.

228. **August Halm:** Kompositionen für Pianoforte. Heft 2: Fuge in d-moll, Fuge in F-dur. Heft 3: Bagatellen, Gavotte, Sarabande mit Variationen. Verlag: G. A. Zumsteeg, Stuttgart.

Dem ersten Heft dieser Kompositionen durften wir (VI, 23, S. 307) Reiz und Kraft nachrühmen. Das zweite und das dritte stehen wegen allzu spröder Erfindung bei aller regelrechten Ausführung des Formellen nicht ganz auf der gleichen Höhe. Am meisten hat uns die erste der Bagatellen und die Sarabande mit Variationen angesprochen, während die beiden Fugen an einer gewissen Trockenheit leiden.

229. **Alexander Scriàbine:** Quatre préludes pour piano. op. 48. — Trois morceaux pour piano. op. 49. — Quatre morceaux pour piano. op. 51. Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig.

Es ist ein recht krauser musikalischer Geschmack, der sich in diesen Werken dem Freunde der Tonkunst darbietet. Da uns von den älteren Schöpfungen des schon zu einer recht hohen Opuszahl vorgeschrittenen Komponisten nichts bekannt ist, so können wir kein Urteil darüber haben, ob hier ein durchgängiger individueller Charakter oder nur ein zeitweiliger Irrweg des Verfassers vorliegt. Die drei Hefte leisten jedenfalls an Verzwicktheit und Sprödigkeit der melodischen Erfindung, soweit eine solche überhaupt als vorhanden bezeichnet werden kann, an disharmonischer Schroffheit der Akkordfolgen und an rhythmischer Caprice das Menschenmögliche. Ein künstlerischer Eindruck entsteht auf diese Weise natürlich nicht. Daß der Verfasser stark mit programmatischen, also an sich außermusikalischen Motiven arbeitet, zeigen schon Titel wie „Fragilité", „Poème ailé" und „Danse languide" (op. 51, 1. 3. 4).

Albert Leitzmann

230. **Hans Pfitzner**: An den Mond. Gedicht von Goethe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 18. — Zwei Lieder. Gedichte von Karl Busse. op. 19. Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

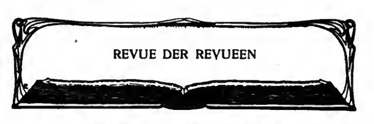
Pfitzners op. 18 und 19 sind keine erfreulichen Äußerungen seines Talentes. Am besten gelang noch op. 19 No. 2 „Michaelskirchplatz". Hier ist Stimmung und melodischer Schwung, wenn auch nicht in höherem Maße, vorhanden. Goethes durch sprachlichen Klangzauber in ewigem Jugendglanze erstrahlende Dichtung „An den Mond" hat sich dagegen in Pfitzners Phantasie zu einem krankhaft überspannten Musikstück verunstaltet. Es ist ein Konglomerat von harmonischer Gespreiztheit und Unnatur, das man, je eher je lieber, wieder aus der Hand legt. Auf ähnlichem Standpunkt steht auch sein op. 19 No. 1 „Stimme der Sehnsucht", wenn es auch in seinem Schlußteil einen harmonischen Eindruck macht.

231. **Jean Sibelius**: Drei Gesänge mit Klavierbegleitung. op. 17 No. 5, 6, 7. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Während No. 6 „An den Abend" und No. 7 „Der Schwan auf den Wellen" musikalisch von keiner besonderen Bedeutung sind, ist „die Libelle" — No. 5 — in ihrer harmonischen und melodischen Anlage ein Stück von besonderer Eigenart. Ob Sibelius die Dichtung mit dieser Vertonung erschöpfte, läßt sich nicht festatellen, um so weniger, als die Übersetzung des Herrn Boruttau an phrasenhaftem und schwülstigem Deutsch unglaubliches leistet. Bemerken will ich noch, daß „die Libelle" gesangstechnisch ein sehr diffiziles Stück ist. Musikalische Sängerinnen mit bewußtem Tonansatz dürften indessen eine starke Wirkung damit erzielen.

232. **Volkmar Andreae**: Sechs Gedichte von Conrad Ferdinand Meyer für eine Singstimme und Klavier. op. 10. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Bevor Volkmar Andreae sein kompositorisches Talent wieder in den Dienst des Liedes stellt, empfehle ich ihm dringend, gründliche Studien über Textphrasierungen und Atemmöglichkeiten des Sängers zu machen. Was der Komponist sich bestrebte, musikalisch Gutes zu leisten, hat er sich durch seine Ungeschicklichkeit in der Behandlung der deutschen Sprache und durch seine Unkenntnis dessen, was ein Sänger auszuführen fähig ist, gründlich verdorben. Nach dem vorliegenden Opus 10 zu urteilen, scheint sich bei dem Komponisten der Begriff „Lied" als ein Klavierstück, zu dem man eine Stimme Töne singen läßt, darzustellen. „Requiem", „Ein Lied Chastelards", „Eingelegte Ruder", sämtlich Gesänge, die musikalisch stark interessieren, kranken durchweg an der gleichgültigen Behandlung der Dichtung und ihrer Phrasierung. Den Gipfel der Geschmacklosigkeit erreicht aber der Komponist in dem Liede „Abendwolke". Hier zerrt er die Worte, die Haupt- und Nebensilben derart auseinander, daß weder von einer musikalischen Charakterisierung der Dichtung die Rede sein kann, noch der Sänger bei aller Atemökonomie imstande ist, den Anforderungen des Komponisten nachzukommen. Ein Lied hat nur dann den gerechten Anspruch, als Kunstwerk anerkannt zu werden, wenn es nicht nur musikalischen Gehalt hat, sondern sich in ihm auch Wort und Ton in inniger Verschmelzung zu einem logischen Ganzen einen und die Schwingungslinie des Melos dem Wort die erhöhte Potenz des Ausdrucks verleiht. Bedauerlich ist es, daß nur wenige unserer Tonsetzer dem Wesen des Liedes ein klares Verständnis entgegenbringen. Man kann diese Oberflächlichkeit nicht genug verurteilen, besonders aber dann, wenn sie einem bei solch zweifellos starkem Talent begegnet, als welches ich Volkmar Andreae schätze. Adolf Göttmann



Aus ausländischen Musikzeitschriften

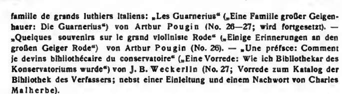
BULLETIN FRANÇAIS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris) 1908, Nn. 1—7. — Die Hefte entbaiteo dia fnigenden, zum Teil sehr wartvnllen Aufsätze: No. 1: „L'œuvre de Paganini" („Das Wark Paganini's") voo Alberto Bachmann. — „Un mariage grégorian" („Eioe gregoriaoische Trauung") voo Jules Écorcheville (Bericbt über eine Trauung 1. J. 1907, dereo gottesdienstlicba Feier sich streng in den Formen des gregnrianischen Stils hielt). — „La mnsique des syiiabes et les sirènes du Dncteur Marage" („Dia Musik der Silben und die Sireoeo des Dr. Marage") voo Jean d'Udine (über skustische Experimante von Marage). — „De l'adaptatinn mnsicaie" („Über musikalische Anpassung") von Aiix Lennël-Zevort. — „Uo problème d'estbétique wagnérieone" („Eine Frage der Wagneracbeo Ästhetik") von Lionei d'Aurisc (über Wortdichtnng und Tnndichtung io Wagnera Werk). — „Le drame musical contemporaio" („Das zeitgenössiscbe Musikdrama"), II. Kapitei, vnn Riccintn Canndo. — „Boris Godouoov" von M.-D. Caivncnressi (aus dem Werke „Mnussnrgski"). — Nn. 2: „La Luth et sa musique" („Über die Laute und die Lautenmusik") vnn Jules Écorchevilie (mit 2 Kunstbeilagen uod 16 Seiten Übertragungeo aus Tabulatureo des 16. und 17. Jahrhunderts io moderne Nntenschrift). — „Le journai d'une cbaoteuse anoamite" („Tagebuch einer annamitischeo Sängerin") von Poi Vartoo (übersetzt aus dem Annamitischeo und mit Anmerkungen versehen). — „Réimpression de traités musicaux du moyen âge" („Neudrucke vnn musiktheoretischen Abhandiungen aus dem Mitteiaiter") vnn G. Aliix. (Allix weist eine Menge Febier in dem Werke „Scriptores de musica medii sevi" von De Cnussemsker nach, das in Faksimiie neugedruckt werdeo soil. Er nennt das Werk grundlegend und für jedeo, der die Musik des Mittelalters gründlich keoneo lernen will, uoeotbehrlich, bäit es aber für verkehrt, es mit aiien Fehiern, Ungensuigkeiten usw. nachxudruckeo.) — „Beckmessérianisme angiais" („Eogiisches Beckmessertum") von Fraocis Toya uod Marcei Boulestin (über die Mängei in dem Musikunterricht an deo Universitäten Oxfnrd und Csmbridge und ihreo Eiofluß auf die Musikpflege in England). — „La Mer. Trois esquisses symphnniques de Clsude Debussy" („Das Meer. Drei symphooiscbe Verauche von Claude Debussy") vno Lnuis Lalny. — Nn. 3: „La mise en scène d'Hippolyte et Aricie" („Die Insxenieruog von ‚Hippolyte uod Aricie'") von Genrges Imbart da La Tnur (mit vielen Bilderheilagen). — „La musique espagnole moderne" („Die moderne spaniscbe Musik") vno Heori Collet. — „Musique et musicoingie angiaises" („Musik und Musikwissenschaft io Engiand") von M.-D. Calvocoressi (Fnrtsetzung io Nn. 5). — „Littérateurs sympbonistes" („Literaturaympbonikar") von Riccintto Canudo. — No. 4: „La première comédie française eo musique" („Die erate französische Musikkomödie") von Heori Quittard (über dss 1654 erschienene, voo Micbei De la Guerre kompnnierte Wark „Le trinmphe de l'amnur sur des bergera et bergères"; Schiuß in Heft 5). — „Le gnût de la musique chex Stendbal" („Der musikaiische Gescbmack bei Stendhal") voo Aiexaodre Arooux. — „Uo romsntiqua sous Louis-Philippa" von

Martial Teneo (bespricht Adolphe Boschot's unter dem selben Titel erschienenes Werk über Berlioz). — „Lutherie. — L'hygiène du violon. Conseils pratiques sur l'entretien des instruments à archet en vue de leur conservation" („Geigenbau. — Die Hygiene der Geige. Praktische Ratschläge über die Behandlung der Streichinstrumente zum Zweck ihrer längeren Erhaltung") von Lucien Greilsamer (Fortsetzung in No. 5). — „La musique à Berlin" von Edmond Delage (über Berliner Musikpflege im letzten Winter). — „Le ‚temps fort' dans le Rythme" („Der betonte Taktteil nach der Lehre vom Rhythmus") von Maurice Emmanuel (aus dem bald erscheinenden „Dictionnaire du Conservatoire"). — „De certains mouvements de l'opinion musicale contemporaine" („Über gewisse Änderungen der heutigen Ansichten über Musik") von Edmond Maurat. — „La musique anglaise moderne. Une interview avec Mrs. Rosa Newmarch" von Charles Chassé. — No. 6: „Lecerf de la Viéville et l' esthétique musicale classique au XVII[e] siècle" („Lecerf de la Viéville und die klassische Musik-Ästhetik im 17. Jahrhundert") von Henry Prunières. — „Causerie musicale. La tradition" von E. Jaques-Dalcroze (gegen die Überschätzung der Tradition). — „Musical England. Quelques notes sur les sociétés chorales" („Das musikalische England. Einige Bemerkungen über die Chorvereinigungen") von Jean Chassy. — „Poésie et musique" von Louis Thomas. — No. 7: „Rimski-Korsakow" von Louis Laloy (zum Tode des Komponisten, mit mehreren Bilderbeilagen). — „La classification des timbres et les sons complémentaires" (Die Klassifizierung der Klänge und die Komplementärtöne") von Jean d'Udine. — „Les chants d'amour dans la musique orientale" („Die Liebeslieder in der orientalischen Musik") von Gaston Knosp (mit Notenbeilagen).

LE COURRIER MUSICAL (Paris) 1908, Heft 1—14. — Heft 1, 2 und 5: „La centralisation et les petites chapelles musicales" („Die Zentralisation und die kleinen Musikkapellen"). — Heft 2: „Vies parallèles des grands musiciens contemporains" („Vergleichende Lebensbeschreibungen großer Musiker unserer Zeit"). I. Camille Saint-Saëns. In einer Vorbemerkung wird gesagt: „Die Anmerkungen zu diesen Artikeln sind für die Leser im Jahre 2000 verfaßt von einem Professor der Rhetorik am Lyzeum Clémenceau, zur Erläuterung vieler dunkler Stellen". — „A propos de la reprise d',Iphigénie en Aulide'" („Zur Wiederaufführung der ‚Iphigenie in Aulis'") von Paul Jedlinski. — Heft 3: „Le problème musical" („Das Problem der Musik") von Alfred Mortier (über die verschiedenen Ansichten der Musikästhetiker). — „Pour les jeunes compositeurs" („Für die jungen Komponisten") von Viktor Debay (über den Brauch der „Komischen Oper" in Paris, Werke, die schon in der Provinz aufgeführt worden sind, nicht mehr als Neuheiten gelten zu lassen). — Heft 4: „Une nouvelle œuvre de M. Vincent d'Indy" („Ein neues Werk von Vincent d'Indy") von Albert Groz (eine ausführliche Analyse der Klaviersonate in E). — Heft 5: „Les vies parallèles des musiciens. II. Massenet", (mit dem Anhang: „Comparaison de Saint-Saëns et de Massenet") von Jean d'Udine. — Heft 6: „La voix maudite" („Die verdammte Stimme") von Camille Mauclair. — „Alexandre Ritter d'après un livre récent" („Alexander Ritter nach einem neuen Werke") von Michel Brenet (nach S. von Hauseggers Buch über Ritter). — „A propos de Liszt" (enthält Auszüge aus dem von uns in Heft VI, 18 ausführlich angezeigten Aufsatz Weingartners in der „Neuen Freien Presse" und Vincent d'Indy's Vorrede zu Amy Fay's Buch „Lettres d'une musicienne américaine" [„Briefe einer amerikanischen Musikerin"]). — Heft 7: „La musique tchèque après Smetana" („Die tschechische Musik nach Smetana") von William Ritter (Schluß

in Heft 8). — „Études musicales en Allemagne" („Musikalische Studien in Deutschland") (eine Besprechung des Buches „Lettres d'une musicienne américaine" von Amy Fay und kurze Auszüge daraus, die Klara Schumann, Joachim, Tausig, Rubinstein und Liszt betreffen). — Heft 8: „Édouard Lalo" von Gabriel Fauré. — Heft 9: „La Sniegourotchka de Rimsky-Korsakof" von William Ritter. — Heft 10 (Rameau-Nummer, herausgegeben gelegentlich der Aufführung von „Hippolite et Aricie"): „Le ‚Ramisme'" („Der ‚Rameauismus'") von Charles Malherbe. — „L'affaire Rameau" („Die Angelegenheit Rameau") von Jean Chantavoine. — „La danse dans l'opéra de Rameau" („Der Tanz in Rameau's Oper") von Gaston Carraud. — „De l'interprétation des œuvres de Jean-Philippe Rameau et des maîtres de l'opéra français aux XVII. et XVIII. siècles" („Über die Darstellung der Werke Rameau's und anderer Meister der französischen Oper im 17. und im 18. Jahrhundert") von Charles Bordes. — „Rameau. Essai de bibliographie" von Michel Brenet (eine Liste von Büchern und Aufsätzen über Rameau, die nicht vollständig ist, sondern nur das Studium des Lebens und Schaffens des Meisters erleichtern soll. Schluß in Heft 11). — „Hippolyte et Aricie à l'opéra" von Victor Debay. — Heft 11: „L'héroisme de Liszt" von Camille Mauclair (ein Vortrag, den der Verfasser in einem Konzert der Pianistin Jane Mortier und der Sängerin Adiny gehalten hat). — Heft 12—14: „Trois sonates modernes" („Drei moderne Sonaten") von Albert Groz (ausführliche Besprechung der Sonaten für Klavier und Geige von César Franck, Vincent d'Indy und G.-N. Witkowski). — Heft 12: „Impressions sur Boris Godounow" („Eindrücke von ‚Boris Godounow'") von Camille Mauclair. — „Rimsky-Korsakow" von Jean d'Udine (zum Tode des Komponisten).

LE MÉNESTREL (Paris) 1908, No. 3—11, 13—29. — „Soixante ans de la vie de Gluck (1714—1774)" („Sechzig Jahre aus dem Leben Glucks") von Julien Tiersot (No. 1 bis 29; wird fortgesetzt). — „Sporschil et Beethoven" von Amédée Boutarel (No. 3; berichtet auf Grund der Schrift Hans Volkmanns „Neues über Beethoven" über Sporschils Verhältnis zu Beethoven). — „Un document inaperçu sur l'orchestration des maîtres" („Ein unbeachtetes gebliebenes Zeugnis über die Orchestration der großen Meister") von Raymond Bouyer (No. 4; handelt von Berlioz' Satz: „daß die Instrumente nur nach dem Grade des Interesses und der Leidenschaft [„en proportion du degré d'interêt ou de passion"] tätig sein dürfen"). — „D'embarrassantes questions sur l'évolution de l'orchestre" („Schwierige Fragen betreffend die Entwicklung des Orchesters") von Raymond Bouyer (No. 7). — „Autres problèmes soulevés par l'évolution de l'orchestre" („Weitere Probleme betreffend die Entwicklung des Orchesters") von Raymond Bouyer (No. 10). — „Antoine Stradivarius" von Arthur Pougin (No. 11; Besprechung des neuen Buches über Stradivarius von Henry, Arthur und Alfred Hill). — „Orchestre et littérature: échange de bons procédés (Orchester und Literatur: gegenseitige gute Beeinflussung") von Raymond Bouyer (No. 13). — „L'appréhension de le décadence ou la superstition du progrès" („Die Furcht vor der Entartung oder die eingebildeten Vorstellungen vom Fortschritt") von Raymond Bouyer (No. 15). — „‚Hippolyte et Aricie' de Rameau" von Arthur Pougin (No. 20). — „La musique de Gluck" von Camille Saint-Saëns (No. 21; protestiert gegen den im „Ménestrel" ausgesprochenen Satz: „Gluck ist machtvoll, prachtliebend und feierlich; er entspricht dem Stil der antiken Tragödie, während Rameau bewegt, voll von Kraft und Handlung ist"). — „Une lettre inédite de Rossini et l'interruption de sa carrière" („Ein unveröffentlichter Brief von Rossini und die Unterbrechung seiner Laufbahn") von Julien Tiersot (No. 25). — Une



famille de grands luthiers italiens: „Les Guarnerius“ („Eine Familie großer Geigenbauer: Die Guarnerius“) von Arthur Pougin (No. 26—27; wird fortgesetzt). — „Quelques souvenirs sur le grand violiniste Rode“ („Einige Erinnerungen an den großen Geiger Rode“) von Arthur Pougin (No. 26). — „Une préface: Comment je devins bibliothécaire du conservatoire“ („Eine Vorrede: Wie ich Bibliothekar des Konservatoriums wurde“) von J. B. Weckerlin (No. 27; Vorrede zum Katalog der Bibliothek des Verfassers; nebst einer Einleitung und einem Nachwort von Charles Malherbe).

THE MUSICAL WORLD (London), Juli 1907 bis Februar 1908. — Juli-Heft: „Reading at sight“ („Vom Blatt lesen“; eine Besprechung von Meinard E. P. Zepers Werk „Practical guide to pianoforte sight reading“). — „An unsolved problem“ („Ein ungelöstes Problem“) von J. B. B. (Über den Ursprung der Musik. Interessant ist die folgende Mitteilung nach einem Bericht des Psychologen Hudson: „Dieser Mensch [ein Neger] war nicht nur blind geboren, sondern stand auch hinsichtlich der Intelligenz und Belehrungsfähigung nur wenig über dem Tier. Aber seine musikalische Begabung war erstaunlich. Als er fast noch ein Kind war, entdeckte man, daß er jedes Stück, das er jemals gehört hatte, auf dem Klavier nachspielen konnte. Wie schwierig und wie lang auch ein Stück sein mochte, wenn er es einmal gehört hatte, schien es unauslöschlich seinem Gedächtnis eingeprägt zu sein und konnte dann meist mit erstaunlicher Genauigkeit von ihm wiederholt werden. Ebenso groß war seine Fähigkeit zum Improvisieren, und kaum jemals störte ein falscher Ton die Harmonie seines Spiels.“) — „Mr. Glazounow an the Society of British Composers“ („Herr Glazounow und die Gesellschaft Britischer Komponisten“). — „My continental holiday“ („Mein Festtag auf dem Kontinent“) von H. (Ein Reisebericht.) — „Music as a profession“ („Die Musik als Erwerbszweig“) von H. Mc C. (Fortsetzung in den Heften August und September). — „Charm in music“ („Das Reizende in der Musik“) von H. A. — „A great clarinettist“ („Ein großer Klarinettist“ [Richard Mühlfeld]). — August-Heft: „Study, for its own sake“ („Studium um seiner selbst willen“). — „Words for music“ („Worte für Musik“). — „Schumann's Lieder“ von Henri de Courzon (Übersetzung eines Aufsatzes aus der Pariser Zeitschrift „Musica“). — „Jaques Dalcroze's rhythmical gymnastics“ (mit Abbildungen). — „Two sorts of conductors“ („Zwei Arten von Dirigenten“) von A. W. — „The royal academy of music: Price day“ („Die Königliche Musik-Akademie: Das Fest der Preisverteilung“). — „Royal Manchester college of music: Annual public Examinations“ („Das Königliche Musikinstitut zu Manchester: Öffentliche Jahresprüfung“). — September-Heft: „Moral value of orchestral practice“ („Der sittliche Bildungswert des Orchesterspiels“). — „Lady flautists“ („Weibliche Flötenspieler“) von H. M. Fitz Gibbon (mit den Porträts von sechs Flötenvirtuosinnen). — „Modern organ-building: A new Manchester organ“ („Moderner Orgelbau: Eine neue Orgel in Manchester“) von James Wedgwood. — „The scientific school of musical criticism“ („Über die zur musikalischen Kritik erforderliche wissenschaftliche Schulung“) von Gerald Cumberland. — „Interpreter and virtuoso“ („Musikerläuterer und Virtuose“) von Raymond Bouyer (Übersetzung eines Aufsatzes aus dem „Ménestrel“). — „Promenades that are gone“ („Promenaden-Konzerte in früheren Zeiten“). — „Edvard Grieg“ (ein Nachruf). — „Joseph Joachim“ (ein Nachruf). — Oktober-Heft: „The teaching of musical aesthetics“ („Der Unterricht in der Musikästhetik“). — „The ‚I. S. M.‘ [„Incorporated Society of Musicians“] and its examinations“ („Die Gesellschaft der Musiker und ihre Prüfungen“). — „William Havergal Brian“ von G. C. — „Musical dogmas: Eclecticism“ („Musikalische Dogmen:




Eklektizismus" von Jean Huré (Übersetzung eines Artikels aus „Le monde musical"). — „An attack upon Dr. Richard Strauß" („Ein Angriff auf Dr. Richard Strauß"; über Weingartners „Walpurgisnacht"). — „A visite to Edvard Grieg" („Ein Besuch bei Edvard Grieg") von Mrs. Brodsky. (Interessant). — November-Heft: „The man with the muck rake" („Der Mann mit der Mistharke"; eine Verteidigung des Textbuches „Cleopatra" von Gerald Cumberland, gegen das Ch. Maclean in einem auch von uns angezeigten Aufsatz in der „Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft" [VIII, 12] den Vorwurf der Indecenz erhoben hat.) — „The music problem in Manchester" („Das Musikproblem in Manchester"). — „A great teacher: Leschetitzky" („Ein großer Lehrer: Leschetitzky"). — „How did music originate?" („Wie entstand die Musik?" Über die Ansichten Darwins und Spencers.) — „Are musical examinations a modern craze?" („Sind musikalische Prüfungen eine moderne Schrulle?"). — „Dr. Perrin of Canterbury" (Lebensbeschreibung des nach Montreal berufenen englischen Organisten). — Dezember-Heft: „Pictures — — — and the musical glasses" („Bilder und die musikalischen Spiegel [?]"; handelt von den Bildnissen berühmter Musiker). — „Paganiniana". — „John Coetes, actor-musician." — „Do examinations lead to cramming?" („Verführen die Prüfungen zum schnellen Einpauken der Kenntnisse?") Von einem Mitglied der Internationalen Musikgesellschaft. — Januar-Heft: „The amateur orchestra" („Das Liebhaber-Orchester"). — „How orchestral players are paid" („Wie die Orchestermusiker bezahlt werden"). — „Earlyouvertures by Wagner" („Jugendouvertüren Wagners"). — „The classical and romantic schools of music" („Die klassische und die romantische Schule in der Musik"). — „The music of Granville Bantock". — „Hugo Wolf and Wagner." — „A new composer: Edward Agate" von Gerald Cumberland. — „A chat with Mr. Leopold Godowsky" („Eine Unterhaltung mit Leopold Godowsky") von W. F. — „Two english composers: Dr. James Lynn. Mr. J. W. Nicholl". — „The practical side of harmony teaching" („Die praktische Seite des Harmonieunterrichtes") von H. A. — „The most prolific composers" („Die fruchtbarsten Komponisten"). — „Purity in music" („Reinheit in der Musik"). — „Orchestral conducting" („Über das Dirigieren"). — „Church music and services" („Kirchenmusik und Gottesdienste"). — „Music et St. Paul's Cathedral" (mit dem Porträt des Organisten Sir George Martin). — „The sorrows of a music critic" („Die Mühen eines Musikkritikers"). — „The music of Edward MacDowell" von George Lowe. — „A suggestion to Mr. Holbrooke or some other" („Ein Vorschlag an Herrn Holbrooke oder einen andern"; der Aufsatz erteilt den Komponisten ironisch den Rat, eine Programmusik über die Tarifreform zu schreiben). — „When should candidates be examined"?) („Wann sollten die Kandidaten geprüft werden?") von einem Mitglied der Internationalen Musik-Gesellschaft. — „Edward A. Mac Dowell" (ein Nachruf). — „August Wilhelmj" (Nachruf). — Im März 1906 haben die Herausgeber angezeigt, daß die Zeitschrift nicht mehr erscheint.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) August 1907 bis Juli 1908. — August-Heft: „Two valuable reprints" („Zwei wertvolle Neudrucke") von Ebenezer Prout. Kapitel 2: „J. J. Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen" (Fortsetzung in den Heften September und Oktober; Kapitel 1 ist in Heft VI, 21 angezeigt). — „The new ‚language of music'" („Die neue ‚Sprache der Musik'") von E. (über die Esperanto-Sprache). — „Heine and music" (Übersetzung von Aufsätzen Heines. Der erste Aufsatz wurde im Jahrgang 1906 veröffentlicht). II: „The first performance of Meyerbeers ‚Huguenots'" („Die erste Aufführung von Meyerbeers ‚Hugenotten'"). III: „Virtuosi (Berlioz, Liszt, Chopin)" Schluß (im

September-Heft). — „Wassili Iljitsch Safonoff" von Ellen von Tidebӧhl (kurze Darstellung des Lebens und Wirkens des Dirigenten). — „Page for girls and boys: About great musicians and Great Britain". („Eine Seite für Mädchen und Knaben: Über große Musiker und Großbritannien") von A. L. A. M. (über die Beziehungen Händels, Haydns, Mozarts, Mendelssohns, Webers, Wagners und anderer deutscher Komponisten zu England). — September-Heft: „Joseph Joachim" (eine Lebensbeschreibung). — „The quartetts of Haydn" von J. S. S. (Fortsetzung im Oktober-Heft). — „Music the essential art" („Musik als das Wesen der Kunst") von Herbert Antcliffe (Variationen über das Thema von Thomas Carlyle: „Go deep enough, there is music everywhere" („Dringe nur tief genug ein, Musik ist überall"). — „Page for girls and boys: More about geography" („Einiges über Geographie") von A. L. A. M. (kleine biographische Notizen über deutsche Musiker). — Oktober-Heft: „Edvard Grieg" (kurze Darstellung von Grieg's Leben und Schaffen). — „Page for girls and boys. About duets" („Über Duette") von A. L. A. M. — November-Heft: „Haydn's pianoforte sonatas" (ausführliche Besprechung der Franklin Taylorschen Ausgabe von Joseph Haydns Klaviersonaten). — „Notes on the society of the mastersingers" („Notizen über die Genossenschaft der Meistersinger") von Nesta de Robeck. — „The development of music in the human mind" („Die Entwickelung des Musiksinns in der menschlichen Seele") von D. C. Parker. — „British music and its affluents" („Britische Musik und die Einflüsse auf sie") von Herbert Antcliffe (über den Einfluß der Musik fremder Völker auf die englische und den Einfluß englischer Musik auf die fremder Völker. „Das keltische Element in der englischen Rasse hat sich nie in sehr hohem Maße in der Musik bemerkbar gemacht. Die Ursache liegt ohne Zweifel darin, daß die keltische Musik niemals eine hohe Stufe künstlerischer Entwickelung erreicht hat . . . Selbst die irischen Komponisten haben sich nur wenig von keltischer Musik beeinflussen lassen, obwohl wir einen solchen Einfluß bis zu einem gewissen Grade in den Werken einiger der neuesten irischen Musiker, auch in denen von Stanford und Harty, finden. Die Romantik und der Mystizismus der Kelten sind mehr verwandt mit denen der Italiener als mit der reinmenschlichen Romantik der nordeuropäischen Völker und werden oft mit dem verwechselt, was alle Richtungen in der Musik von Palestrina bis Verdi angenommen haben.") — „Modern music for the people" („Moderne Volksmusik") von James A. Browne. — „Page for girls and boys. About music and languages" („Über Musik und Sprachen"). — Dezember-Heft: „National hymns." — „The opportunity of the promenade concerts" („Die Zweckmäßigkeit der Promenaden-Konzerte") von Lawrence Haward. — „Schumann: a german event" („Schumann ein deutsches Ereignis") von Herbert Antcliffe. („Nietzsche hatte Unrecht: Schumann ist nicht nur zu denen zu zählen, die die deutsche Musik beeinflußt haben, sondern er muß genannt werden in der Geschichte aller Musik, die das europäische Tonleiter-System von ganzen und halben Tönen zur Basis hat". „Die kritischen Schriften Schumanns werden noch gelesen, nicht nur in seinem Vaterlande, sondern überall, wo sein Name bekannt ist.") — „The reformer in music" von D. C. Parker. — „From John Banister to Henry J. Wood" von James A. Browne (Banister, 1630—1679, war der erste Veranstalter öffentlicher Konzerte in London. Der Aufsatz handelt von den Londoner Konzerten von 1672 bis heute.) — „Page for girls and boys. About a lively family" von A. L. A. M. (über die „Familie" der Akkorde). — Januar-Heft: „The year 1907" (Rückblick auf das Jahr 1907). — „The difficulties of the young music teacher" („Die Schwierigkeiten des jungen Musiklehrers") von Fr. Niecks. — „A new store-

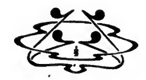
house for teachers" („Ein neues Schatzhaus für Lehrer") von A. L. A. M. (Ausführliche Besprechung des Werkes „Scenes of Youth: Short original piano pieces by modern composers. Grades I and II". Fortsetzung in den Heften Februar und April. — „Jacopo Calascione and the band of Venice" („Jacopo Calascione und seine Kapelle in Venedig") von Edward J. Dent (über den im vorigen Jahre gestorbenen Kapellmeister Calascione in Venedig). — Februar-Heft: „The sons of J. S. Bach: J. C. Friedrich and W. Friedemann Bach" von Fr. Niecks (Fortsetzung in den Heften März und April). — „Hugo Wolf" von J. S. S. (ausführliche Besprechung des Werkes über Wolf von E. Newman). — „Joachim Raff. A neglected master" („Joachim Raff. Ein zu wenig beachteter Meister") von Arthur Hervey. — „Stassov as musical critic" („Stassow als Musikkritiker") von Rosa Newmarch (Schluß im März-Heft). — März-Heft: „The place of Meyerbeer" („Die Stellung Meyerbeers") von D. C. Parker (gegen die Geringschätzung Meyerbeers). — „The Auditor" („Der Zuhörer") von Maud Matras. — „Twelve o'clocks: new and old" („Zwölf-Uhr-Aufführungen heute und früher") von Bertha Harrison (über die im 18. Jahrhundert übliche Veranstaltung von Konzerten um 12 Uhr mittags.) — „Page for girls and boys: On calling things by theyr wrong names" („Über die Bezeichnung der Dinge mit falschen Namen") von A. L. A. M. — April-Heft: „Towards the reform of musical notation" („Über die Reform der Notenschrift") von E. D. Rendall. — „Orchestras past an present" („Orchester früher und heute") von James A. Browne. — Mai-Heft: „The sons of J. S. Bach: Johann Christian Bach" von Fr. Niecks (Schluß im Juni-Heft). — „Viols" von J. S. S. (über die Instrumente Viola d'amore, Viola da gamba und Clavecin). — „The poetic basis of Brahms's pianoforte music" („Die poetische Grundlage der Brahms'schen Klaviermusik") von Herbert Antcliffe. — „Russian gipsies and their music" („Russische Zigeuner und ihre Musik") von N. G. Shtieher, übersetzt von Wilfred Bendall. — „Page for girls and boys: About oratorio and its origin" („Über das Oratorium und seinen Ursprung") von A. L. A. M. — „Wagner at Zürich" von J. S. S. (auf Grund des sechsten Bandes von Ellis' Wagner-Biographie). — „Page for girls and boys: More about oratorio" („Noch einiges über das Oratorium") von A. L. A. M. — Juli-Heft: „The sons of J. S. Bach: Carl Philipp Emanuel Bach" von Fr. Niecks (Fortsetzung folgt). — „Russian opera in Paris: Moussorgsky's ‚Boris Godounov'" von Rosa Newmarch. — „The progress of the appoggiatura. A Study towards the analysis of melody" („Die Fortschritte in der Verzierung der Melodie. Eine Studie über die Analyse der Melodie") von C. — „Justin Heinrich Knecht" von J. S. S. (über Knechts Symphonie „Portrait de la nature" und ihren Einfluß auf Beethovens Pastorale). — „Anton Schindler" von Adolf Schloesser. (Der Verfasser hat mit Schindler von 1849 an verkehrt.) — „Page for girls and boys: On giving up music" („Über die Unterbrechung der Beschäftigung mit Musik") von A. L. A. M.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA (Turin) 1907, Fascicolo 1 und 2. — Amintore Galli beendet seine im vorigen Bande begonnene Abhandlung „Musica artificiosa" (Fasc. 1). — H. Kling veröffentlicht einen französischen Aufsatz über „Helmine de Chezy", der besonders von dem Erfolg der Weberschen Oper „Euryanthe" handelt, deren Textbuch Helmine von Chezy verfaßte. — Eine bibliographische Arbeit „La costenzione ed i costruttori degli istrumenti ad arco" veröffentlicht Luigi Torri. — Enrico Celani stellt die Namen der „Cantori della Capella Portificia nei secoli XVI—XVIII" zusammen. Bis jetzt ist nur das erste Kapitel erschienen, das den Zeitraum von Leo X. bis Julius III. umfaßt. Den Namen der Künstler sind kurze biographische Nachrichten hinzugefügt. — „‚Salome' di

Riccardo Strauss" wird von Luigi Torchi in einem 44 Seiten langen Aufsatz, der auch zahlreiche Notenbeispiele enthält, besprochen. — Ferner enthält Fascicolo I die Aufsätze: „Sull' insegnamento del pianoforte negli istituti musicali d'Italia" von Bruno Mugellini. — „Claude Debussy e l'impressionismo nella musica" von Vincenzo Tommasini. — „L'allitterazione musicale" von Fausto Torrefranca. — In dem „Saggio di una bibliografia di libretti musicali di Felice Romani" (Fasc. 2) führt Guido Bastico nicht weniger als 291 Titel an. — Der Aufsatz „Donizetti a Roma" von Alberto Cametti enthält auch bisher unveröffentlichte Briefe und Dokumente, sowie drei Szenenbilder aus dem „Herzog von Alba". — Francesco Piovano setzt seine „note bio-bibliografiche" über „Baldassare Galuppi" fort. — In dem Aufsatz „Degli effetti dei suoni sugli uomini" untersucht Felice La Torre die physiologischen, pathologischen und therapeutischen Wirkungen der Töne. — Ferner enthält Fascicolo 2 die Aufsätze: „Molière e Lulli" von Césare Levi. — „La musica sacra e la realtà delle cose" von P. Ghignoni.

HUDEBNI REVUE (Prag) 1908, Heft 1 und 4—7. — Heft 1: „Z mých vzpomínek na Bedřicha Smetanu" („Meine Erinnerungen an Friedrich Smetana") von Vacl. J. Novotny (Fortsetzung in Heft 2ff.). — „Z bojů o česká divadelní předstsvení" („Kämpfe um die Aufführung in tschechischer Sprache") von Karel Hulka (Fortsetzung in den Heften 2—6). — „Vítezslava Nováka ‚Toman a lesní panna'. Hudební báseň op. 40 die ballady Frt. Lad. Čelakovského." („Vitězslaw Novak's musikalisches Gedicht ‚Toman und die Fee', op. 40, nach der Ballade von F. L. C.") von Otokar Nebuška (Fortsetzung in Heft 2ff.). — „Laikové a hudební umění" („Die Laien und die Kunst") von Jos. B. Foerster (Forts. in Heft 2ff). — „Wagnerův ‚Bludny Holandan'" („Wagners ‚Fliegender Holländer'") von Anton Šilhan (Fortsetzung in Heft 2ff.). — „O repertoiru opery Národního divadla" („Das Opernrepertoire des Landes-Theaters") von František Picka (Fortsetzung in Heft 2ff.). — „Opera městakem divadla na Kral. Vinohradech" („Die neue Oper am Theater Vinohrady"). — Heft 4: „Josefa Suka symfonie ‚Asrael'" von K. Hoffmeister (Fortsetzung in Heft 5ff.). — „Využijte svých autorakých práví" („Zieht Nutzen aus eueren Urheberrechten!") von Jan Loewenbach. (Fortsetzung in Heft 5).—„Conrad Ansorge" von K. Hoffmeister (mit Bild). — „Vzpomínka na Lva" („Josef Lev's Erinnerungen") von Vacl. J. Novotny (mit Bild). — Heft 6: „Německé rozbory oper Smetanových" („Deutsche Erläuterungen von Werken Smetana's") von Jan Loewenbach. — Heft 7: „První apoštol hudby Smetanovy" („Der erste Apostel Smetana'scher Musik") von Jan Loewenbach (über Ludwig Procházka). — „Usudek Ambrosův o Ludevítu Procházkovi" („Urteil von Ambros über Ludwig Prochazka"). — „Vzpomínka Kienzlova na Ludevíta Procházku" („Erinnerungen an Ludwig Procházka von Wilhelm Kienzl"). — „Paní Marta Procházková" („Frau Marta Procházka") von V. J. Novotny.

Magnus Schwantje



KRITIK

OPER

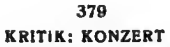
KASSEL: „**Hochzeitsglocken**" betitelt sich des jungen ungarischen Komponisten Emanuel **Moor** Erstlingsoper, die als erste Novität der neuen Spielzeit auf unserer Hofbühne ihre **Uraufführung** erlebte. Das Libretto des Einakters ist nach den Weisungen des Komponisten verfaßt von **L. von Ferro**. Schauplatz ist ein Dorf im Berner Oberland. Zeit: die Gegenwart. Gottfried, ein junger reicher Bauer, ist mit Agnes verlobt, nicht aus Liebe, sondern weil sie ihm auf der Adlerjagd das Leben gerettet. Er liebt vielmehr deren jüngere Schwester Berta, um die der Tagelöhner Ulrich wirbt. Dieser, von Berta verschmäht, steckt aus Rache am Abend vor Gottfrieds Hochzeit das Hochzeitshaus in Brand. Den beiden Schwestern droht der Flammentod. Da erscheint Gottfried als Retter. Nachdem er zuerst die Braut durch das Fenster in Sicherheit gebracht, kommt er zurück zu Berta, die aber nicht gerettet sein will. Beide wählen den Flammentod, und die Sturmglocken werden ihnen zu Hochzeitsglocken. Ein tieferes Interesse erwecken diese Handlung mit ihrem etwas gewaltsamen Schluß und das Schicksal der Hauptpersonen nicht. Die **Musik** verrät zwar das reiche technische Können ihres Autors, aber noch nicht starke dramatische Schöpferkraft, die den Hörer mit fortrisse und das Interesse an dem Geschick der Personen zu steigern vermöchte. Zahlreiche hübsche Einzelheiten in der sehr selbständig gehaltenen Instrumentation und mancherlei melodisch reizvolle Züge bleiben oft ohne tiefere Wirkung, weil sie nicht zu voller dramatischer Entfaltung gelangt und zu überzeugender Kraft entwickelt erscheinen. Die Singstimmen sind zum Teil recht unbequem hoch geführt. Am charaktervollsten ist musikalisch gestaltet die Partie Ulrichs. Nicht übel sind ferner der Gesang Bertas: „Horch, wie die murmelnden Wasser erklingen" und die Erzählung Gottfrieds: „Zwei Monde sinds". Besonders ansprechend ist der Chor der Mädchen am Brunnen und die Szene zwischen ihnen und der Wahrsagerin Kathrine. Seine dankbarste Aufgabe findet das Orchester in dem wirkungsvollen Vorspiel zum zweiten Teil. Die Aufführung, von Prof. Dr. **Beier** sorgfältigst vorbereitet, nahm einen durchaus lobenswerten Verlauf und verschaffte dem Werke eine recht beifällige Aufnahme. Die Hauptrollen vertraten bestens Herr **Koegel** (Gottfried) und Frl. **Schuster**, die kleineren Herr **Groß** (Ulrich), Frl. **Backhaus** (Agnes) und Frl. **Herper** (Kathrine). Für vortreffliche Inszenierung hatte Oberregisseur **Hertzer** gesorgt.

Dr. Brede

MÜNCHEN: **Festspiele München 1908. Künstlertheater. — Residenztheater. — Prinzregenten-Theater.** — Man kann nicht sagen, München habe im Ausstellungsjahr den Gästen wenig geboten; und auch nicht, es habe Gewöhnliches geboten. Ungewöhnlich nach jeder Richtung war, was wir zu sehen und zu hören bekamen. Voran das **Künstlertheater**. Die „Ausstellung München 1908" ist bahnbrechend und vorbildlich nach vielen Richtungen; sie ist, wenn ich nicht irre von Fritz Stahl, geistreich und treffend als „Geschmacksausstellung" klassifiziert worden. Ihre dauerndste Tat aber stellt doch wohl das Künstlertheater dar. Ein Theater, in dem man mit aller Tradition rücksichtslos brach; „nicht heilig ist ihm, was andren hehr". Den Ausstattungsprunk, die möglichste „Naturtreue", die Wirkung durch immer größere Raumverhältnisse, durch starke Bühnentiefe, durch Ansammlung eines hundertköpfigen Statistenhaufens in mehr oder minder geschmackvollen Kostümen — all das ließ man beiseite, all dem erklärte man Krieg, Krieg mit trefflichen Waffen, mit den Waffen wahrer Kunst. Eine ganz kleine untiefe Bühne, allerdings bei diesem Versuchsobjekt um ein oder zwei Meter zu flach geraten, weil den Architekten Heilmann und Littmann Platz- und sonstige Beschränkungen Fesseln anlegten. Ein stimmungsvoller, ganz mit Holz ausgekleideter, amphitheatralisch aufsteigender Zuschauerraum mit ein paar Repräsentationslogen an der Rückwand, ähnlich wie im Prinzregenten-Theater. Durch die zwei Momente: Kleinheit der Bühne und Holztäfelung des Hauses eine Akustik, wie sie klarer und wärmer nicht zu denken ist. Vor der Bühne noch ein versenktes Orchester, leider auch ein wenig zu beschränkt für die nötige Anzahl der Musiker. Auf der Bühne ein äußerst einfaches Requisitorium: zwei in der Längsrichtung der Bühne verschiebbare Türme mit einer beweglichen Brücke darüber; einige auf Rollen laufende Hintergründe; und die Hauptsache: eine ungeheuer raffiniert durchdachte Beleuchtungsanlage (**kein** Rampenlicht), die die feinsten Farbenabstufungen, die wundervollsten Effekte gestattet: so ist das **Handwerkszeug** dieser Bühne beschaffen. Künstler haben es zur Hand genommen, und sie haben damit Großes, Größtes geschaffen. — „**Faust**". In einer Bearbeitung von **Georg Fuchs**, die manchen Widerspruch gefunden hat, weil sie wichtige und schöne Stellen opferte, die man aber dennoch als sehr geschickt und wirksam bezeichnen muß. Gestaltung der Szene, Dekorationen und Kostüme nach Entwurf von **Fritz Erler**. Wer diese Szenengestaltung gesehen hat, dem wird sie unvergeßlich bleiben: der köstliche Zusammenklang der Farben in Marthes Stube; der Osterspaziergang mit der hereinbrechenden Dämmerung; die Walpurgisnacht; Gretchen, dunkel gegen den verglühenden Abendhimmel stehend, wie sie Faust im Garten nachschaut; Gretchen am Spinnrad; und — von unsagbarer Wirkung — die Domszene: ein Innenbogen der Kirche, dazwischen schwarzes Dunkel, aus dem nur mit hellen Punkten das flackernde Licht der Opferkerzen leuchtet, und die fast schemenhaften Gestalten grau verschleierter Frauen, deren unbarmherzige Unbeweglichkeit den Atem raubt wie das düstere und unentrinnbare Geschick, mit dem Gretchen kämpft ... Bilder, die nicht mehr aus dem Gedächtnis weichen. **Max Schillings** hat eine Musik zu dieser „Faust"-Aufführung geschrieben, die sich seinem Besten würdig anreiht. Von eigenstem und originellstem Leben erfüllt, drängt sie sich doch nirgends vor, wirkt gleich dem szenischen Bild nur als Unterstützung des Dramas und beschränkt sich darin mit feinstem Takte gerade auf das Notwendige. Ganz besondere Hervorhebung verdienen die Chorsätze. Das belebende Prinzip des Künstlertheaters, die Absicht, nicht



durch eine immer unmögliche Nachahmung der Natur in der Dekoration zu wirken, sondern eben durch weitgehende Vereinfachung und Stilisierung des Bühnenbildes, kam ebenso eindrucksvoll zur Geltung bei der Vorführung von Glucks Singspiel „Die Maienkönigin" und Hermann Bischoffs „Tanzlegendchen". Ich habe schon des öfteren darauf hingewiesen, wieviel Schätze für unser Theater in der komischen Oper der Franzosen um die Wende des 18. Jahrhunderts zu heben wären. „Die Maienkönigin" ist eines der liebenswürdigsten Werkchen dieser Gattung. Den Text des Favart (Les amours champêtres) hat nun Max Kalbeck verdeutscht. 1751 schrieb Gluck die neuen Arien; und was man in ihnen findet: glückliche Komik des Ausdrucks, zarte Empfindung, Feinheiten der Harmonisation und Instrumentation mit allereinfachsten Mitteln gegeben, das birgt manche opéra comique jener Zeit so ziemlich in gleichem Maße. Hermann Buschbeck hatte die Ausstattung entworfen, die den Charakter und die Grazie der Zeit wahrte, ohne im geringsten in Äußerlichkeit zu verfallen. Das Tanzspiel „Das Tanzlegendchen" wurde, unter Benützung von Gottfried Kellers ziervoller Erzählung, von Georg Fuchs ausgestaltet, für die Ausstattung zeichnete verantwortlich Hans Beatus Wieland. Nie hat wohl eine Bühne so künstlerische Bilder gebotan wie das mit den musizierenden Engeln und das Schlußbild mit der Himmelskönigin. Man glaubte Tafeln alter deutscher Meister, noch idealisiert in der Farbe, aus den Rahmen gestiegen zu sehen. Die Musik Hermann Bischoffs hat viel ausgezeichnete Qualitäten; sie steckt voll hübscher Erfindung, vorab in den leicht und pikant gezeichneten Tanzweisen; sie wird nur etwas beeinträchtigt durch eine nicht immer glückliche Instrumentation, die die schönsten Einfälle oft durch ein allzu kontrastierendes Nebeneinanderstellen der Instrumentengruppen zerreißt. Um die musikalische Leitung all der genannten Werke machte sich Kapellmeister Fritz Cortolezis hochverdient. Mit einem nicht durchweg tadelfreien Material und bei, wie schon gesagt, noch dazu äußerst beengten Raumverhältnissen wußte er dennoch seine Aufgabe immer mit vollstem Gelingen zu lösen und gab damit einen neuen Beweis seiner ausgezeichneten Dirigentenbegabung. Auch die drei Vorspiele — die letzte musikalische Gabe des Künstlertheaters — dirigierte er, die Anton Beer-Walbrunn zu „Die Vögel" des Aristophanes in Ruederers prächtiger Neudichtung geschrieben hatte. Der Komponist konnte da seinem eminenten Talent für heitere, graziöse Musik die Zügel schießen lassen und illustrierte die lustige Verulkung politischer und sozialer Verhältnisse glänzend mit rein musikalischen Mitteln, am nettesten in der Vogel-Fuge im zweiten Vorspiel und in der übermütigen Lustigkeit des dritten. Ganz den diskreten Stil des Künstlertheaters zu treffen, gelang den Ausführenden der „Maienkönigin": Frau Preuse-Matzenauer, Frl. v. Fladung, Frau Bosetti, Raoul Walter und Alfred Bauberger. Den Schauspielern wurde das manchmal schwerer; und man muß sagen, daß die Wesensart des Künstlertheaters mit unheimlicher Deutlichkeit jeden Auffassungsfehler des Schauspielers unterstreicht. So kann die neue Bühne direkt erzieherisch auch auf unsere Schauspielkunst wirken. Zuletzt sei nochmals mit Dank der Männer gedacht, die in mühe- und aufopferungsvoller Arbeit so seltenes Gelingen ermöglichten: Dr. Paul Marsop, Georg Fuchs und Prof. Benno Becker. — Von den Festspielen im Künstlertheater — man kann sie ruhig so nennen — zu den Festspielen im Residenztheater ist nicht nur räumlich ein weiter Weg, und ich muß gestehen, daß ich ihn nicht ohne Zagen gegangen bin. Würde dem durch die Erfahrungen im Künstlertheater doppelt kritisch Gestimmten nicht die alte Weise der Gestaltung des Bühnenbildes eine schwere und störende Enttäuschung bereiten? Es ist nicht der Fall gewesen. Gewiß stellte manche Dekoration, die man da sah, in Farbenzusammenstimmung usw. nicht den Gipfel des Geschmackes dar, konnte jedenfalls sich nicht mit dem geläuterten Künstlertum, das auf der Theresienhöhe das Zepter führt, messen. Aber doch klang wieder alles: das unvergleichliche Rokokotheaterchen, Bühnenbild, Musik, Solistenleistungen so entzückend zusammen, daß kleinliche Kritik da unbillig wäre. Weder unsere Mozart-, noch unsere Wagner-Festspiele haben meinem Empfinden nach je diese restlose Vollendung erreicht, wie dieses Jahr. Sucht man nach Gründen dafür, so ist zuerst und hauptsächlich wieder des genialen Felix Mottl zu gedenken. Seiner künstlerischen Durchdringung, seinem tiefsten Miterleben des jeweiligen Werkes und seiner geradezu rätselhaften Suggestionskraft, die Orchester, Solisten und Publikum zu einer festen, nur von einem, seinem Gefühl beseelten Masse zusammenschweißt, gelingt es, Aufführungen zustande zu bringen, wie des „Figaro", des „Tristan", der „Walküre", die jedes Maß dankbaren Genusses gewähren. Zweitens ist das hohe Niveau der Festspiele dieses Jahres begründet in der Tatsache, daß man bestrebt war, möglichst nur einheimische, von langer Hand zusammengespielte Kräfte zu beschäftigen, und daß diese einheimischen Kräfte erstklassig sind. Ein Graf Almaviva, wie ihn Feinhals zeichnet, voll Grandezza und doch warm belebt, wird auf wenigen Bühnen zu finden sein. Ihm schloß sich als überraschend gute Gräfin Frl. Fay würdig an; diese Leistung ist zweifellos die beste, die die Sängerin bis jetzt zu gestalten vermochte. Frl. Tordeks lieblicher Cherubin, Frau Bosettis Susanne, Gillmanns behäbiger Figaro, Sieglitz' Bartolo, Geis' Antonio, Walters Basilio, was sollte ich von ihnen allen sagen, um einen Begriff zu geben von dem Maß übermütiger und doch künstlerisch gebändigter Laune, von der Fülle stimmlichen Wohlklangs, die gerade den zweiten Akt zu einem musikalischen Feste ohnegleichen machten! Auch in „Don Giovanni" war wieder Feinhals als Titelheld unübertrefflich, nicht minder gut Bender als Komtur und Geis als Leporello. „Cosi fan tutte" wurden in der Besetzung des Vorjahres gegeben (Bauberger, Walter, Brodersen, Frau Bosetti, Frl. Koboth) und brachte den einzigen Gast, Frl. Hempel aus Berlin, die ebenfalls im Vorjahre schon die Rolle der Fiordiligi mit Erfolg gesungen hatte. Äußerst dankenswert war dieses Jahr die Einfügung von „Die Entführung aus dem Serail" in





den Spielplan der Festspiele, in denen dies Singspiel während einiger Jahre gefehlt hatte. Dank erwähnenswert, weil es da den deutschen Mozart wieder zu Ehren bringt, der seit der Ausscheidung der „Zauberflöte“ nicht mehr zu Wort gekommen ist. Wie keck und frisch, wie so ganz unveraltet erklingt uns diese witzige Partitur! Und wie wurden Sieglitz als Osmin, Baubergers Selim, Walters Belmonte, Frau Bosettis Konstanze ihren dankbaren Aufgaben gerecht! Ein wenig zu derb war Frl. v. Fladung als Blondchen, recht nett Felmy als Pedrillo. — Mehrfach ist der Gedanke aufgetaucht, wie interessant es sein müßte, Wagners Musikdramen nach den Prinzipien des Künstlertheaters von unseren ersten Künstlern inszeniert zu sehen. Ob das möglich wäre? Ich weiß es nicht. Man darf nicht vergessen, daß einer der Hauptreize der neuen Bühnengestaltung gerade in der Kleinheit ihrer Mittel, in ihrer Intimität liegt. Und Wagner läßt sich nicht gut in einen kleinen Rahmen versetzen. Noch manches andere macht bedenklich. Allein — ausgeschlossen ist die Lösung des Problemes sicherlich nicht, und nichts wäre fesselnder als ein Versuch dazu, der wenigstens mit einigen Unmöglichkeiten, wie dem hoffnungslosen Kampf mit dem Objekt am Schlusse der „Götterdämmerung“ aufräumte. Daß der Einfluß der neuen Ideen bereits sich zu zeigen beginnt, erwies die Ausstattung des „Tristan“ mit ausgezeichnet gelungenen Dekorationen und Kostümen. Das Schiffszelt des ersten Aktes ohne alle Wappen aus einfachen starkfarbigen Vorhängen gebildet, der immer störende Mast in der Mitte des Schiffes verschwunden, so daß Tristan am Steuer nun überall sichtbar wird. Im zweiten Akt eine kühne Änderung: rechts das Burgtor, links Wald, in der Mitte Ausblick auf die See. Die Dekoration des dritten Aktes gleichfalls verbessert. Und dabei überall die Bühnentiefe bedeutend verringert und das Bühnenbild nach vorne mit breiten Vorhängen abgeschlossen, unverkennbar und im besten Sinne von der Absicht getragen, die neuen Errungenschaften mit den in diesem Falle notwendigen Modifikationen zur Anwendung zu bringen. Wobei man nicht übersehen darf, daß „Tristan“ wohl das geeignetste Objekt für solche Versuche unter des Meisters Werken ist. Eine dekorative Neuerung ist auch in der „Walküre“ zu bemerken. Die ansreitenden Walküren werden nicht mehr wie im Vorjahre durch blitzbeleuchtet vorüberhuschende Wolken dargestellt, sondern durch rasch über den Horizont gezogene Silhouetten — meines Erachtens eine sehr begrüßenswerte Ausdeutung von Wagners Vorschriften. Über die Vorstellungen selbst möchte ich erst im Zusammenhang berichten, wenn der Abschluß der drei Zyklen einige Vergleiche zwischen den Leistungen der beteiligten Künstler gestattet. So sei für jetzt nur wiederholt, daß „Tristan“ und der „Ring“ wohl selten in so erhabener Größe an den erschütterten Hörern vorbeigezogen sind wie hier unter Mottl. Die „Meistersinger“ unter Fischers Leitung hinterließen sehr freundliche Eindrücke. Am wenigsten festspielmäßig präsentierte sich der zwischen „Meistersinger“ und „Tristan“ eingeschobene „Tannhäuser“ mit Röhr am Dirigentenpult. Über diese Einschiebung selbst werden dann bei näherem Eingehen ebenfalls einige Worte zu sagen sein.

Dr. Eduard Wahl

RIO GRANDE: Die 14tägige „Opernsaison“ einer italienischen Wandertruppe brachte uns „Troubadour“, „Mignon“, „La Gioconda“ von Ponchielli, „Manon“ von Massenet, „Salvator Rosa“ von Carlos Gomes und „Mefistofele“ von Boito. Im allgemeinen übertrafen die Leistungen die vorjährigen; das Orchester hatte einzelne gute Kräfte, wenn auch der Totaleindruck der einer nur äußeren, rohen Ausarbeitung war. Die Gesangskräfte zeigten zwar keine üble Schulung, genügten aber doch nur ganz mittelmäßigen Ansprüchen, mit einziger Ausnahme des Baritons, der gutes Stimmaterial, angenehme Klangfarbe, ausgeglichenes Register und wohltuenden Vortrag in sich vereinigte. Chor alt, steif und trocken an Alter und Stimme; Ausstattung sehr dürftig, sich selten anlehnend an Zeit und Örtlichkeit; Ballet in den Leistungen weniger anziehend als in den Personen. Besuch recht zahlreich, da sich selten solche Abwechslung bietet und man deshalb gern Mk. 7.50 für Holzstuhl oder Schemel opfert.

Fr. Köhling

KONZERT

JOHANNESBURG: Die diesjährige Konzertsaison muß, was die Anzahl der Darbietungen anbetrifft, entschieden als reichhaltig bezeichnet werden. Nach einigen wohlgelungenen Aufführungen des „Elias“ hat der Kapellmeister J. Hyde seinen alljährlichen Zyklus der Winterkonzerte eröffnet und sein Publikum mit verschiedenen Werken, die früher nicht auf dem Repertoire waren, bekanntgemacht. Die Musical Society unter der Leitung des Mr. Peters tut ihr möglichstes, um das musikliebende Publikum auf dem Laufenden zu halten. Der Mangel an gutgeschulten Künstlern macht sich immer mehr geltend, und es sind meistens Dilettanten die versuchen müssen, die Lücken auszufüllen. Besondere Erwähnung verdient der aus Anlaß ihrer Erholungsreise nach Deutschland stattfindende Abschiedsliederabend von M. von Trützschler, im Deutschen Liederkranz-Klub. Diese Künstlerin, die es in einer Spanne von wenigen Jahren verstanden hat, das Kunstniveau der Gesangskunst hier bedeutend zu erhöhen, erfreute ihr Publikum mit einer Fülle ausgezeichnet vorgetragener klassischer und moderner Gesänge in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache, wobei besonders Schuberts, Schumanns und Brahms' gedacht wurde. — Frl. S. Gimkewitz sang im Deutschen Klub u. a. verschiedene Grieg-Lieder. Sie erntete reichen Beifall. — Das Erscheinen der drei jungen Brüder Czerniawski im Konzertsaal hat Furore gemacht. Noch niemals haben hier Wunderkinder solche Erfolge zu verzeichnen gehabt. Von diesem genialen Brüdertrio läßt sich kurzweg sagen: Veni, vidi, vici.

J. Saelig



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



Zur Studie Dr. Karl Nefs gehört das Porträt von Johann Kuhnau, wie es sich auf dem Titelblatt seiner „Neuer Clavier-Übung erster Theil“ findet. („Bestehend in sieben Partien aus dem Ut, Re, Mi oder Tertia majore eines jedweden Toni. Allen Liebhabern zu sonderbahrer Annehmligkeit aufgesetzet und verleget von Johann Kuhnauen, Leipzig, Anno 1689“).

Das Porträt von Hans von Bülow, das wir dem Artikel Vianna da Motta's beigeben, interessiert besonders durch die originelle Unterschrift des Meisters, die die wohlwollende Antwort auf das Gesuch eines unbekannten Autographenjägers darstellt.

An Gedenktage erinnern die folgenden vier Blätter. Wir beginnen mit dem Porträt von Alexander Dreyschock (geb. 15. Oktober 1818 zu Zak in Böhmen) nach einer wundervollen Lithographie von Kriehuber aus dem Jahre 1845, die uns Frau Professor Elisabeth Dreyschock in Berlin freundlichst zur Verfügung gestellt hat. Einen anschaulichen Eindruck von der Wirkung, die Dreyschocks Spiel auf die Zeitgenossen ausübte, erhalten wir durch Heinrich Heines zweiten musikalischen Bericht aus Paris, vom 26. März 1846, in dem es u. a. heißt: „. . . ich referiere getreulich, daß ihn die öffentliche Meinung für einen der größten Klaviervirtuosen proklamiert und den gefeiertsten derselben gleichgestellt hat. Er macht einen höllischen Spektakel . . . Häng dich, Franz Liszt! du bist ein gewöhnlicher Windgötze in Vergleichung mit diesem Donnergott, der wie Birkenreiser die Stürme zusammenbindet und damit das Meer stäupt.“

Am 13. Oktober ist der 80. Geburtstag der genialen dramatischen Sängerin und Tragödin Johanna Jachmann-Wagner, der Nichte des Bayreuther Meisters. Die Lithographie von Jäger, nach der unser Bild gefertigt ist, verdanken wir der Liebenswürdigkeit von Herrn Geheimrat Theinert in Berlin. Die „Musik“ brachte im 2. Heft des 4. Jahrgangs bereits ein Bild der Künstlerin und ausführliche biographische Mitteilungen.

Es folgt das Porträt von Woldemar Bargiel (geb. 3. Oktober 1828 in Berlin), für dessen Überlassung wir der Witwe des Komponisten, Frau Professor Bargiel in Berlin, zu Dank verpflichtet sind. Bargiel, der Stiefbruder von Clara Schumann (seine Mutter war in erster Ehe mit Friedrich Wieck verheiratet), war Schüler von Hauptmann, Moscheles, Rietz und Gade am Leipziger Konservatorium. Seine Haupttätigkeit entfaltete er als Leiter einer akademischen Meisterschule für Komposition an der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin, wohin er 1874 als Professor von Rotterdam aus berufen wurde. Bargiel schrieb u. a. Ouvertüren, eine Symphonie, Klaviertrios, Streichquartette, ein Oktett, Suiten für Klavier, Chöre und Lieder.

An den 30. Todestag (5. Oktober) einer berühmten Bühnensängerin erinnert das nächste Blatt: Louise Harriers-Wippern, nach einer Lithographie von A. Rohrbach, die wir gleichfalls Herrn Geheimrat Theinert verdanken. Mit 20 Jahren debütierte die Künstlerin 1857 an der Berliner Hofoper, der sie trotz glänzender Anerbieten von Wien und London treu blieb und deren nie versagende, gefeierte Stütze in dramatischen und lyrischen Partieen sie bis zu ihrer wegen eines Halsleidens im Jahre 1868 erfolgenden Pensionierung bildete.

Mit der Wiedergabe einiger Meisterwerke der bildenden Kunst seien die Beilagen dieses Jahres beschlossen:

Filippino Lippi's „Allegorie der Musik“ im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin ist, abgesehen von dem prächtigen Stimmungsreiz, darum besonders interessant, weil das Bild zu den wenigen allegorischen Darstellungen des Quattrocento gehört.

Carlo Saraceni gehört zu denjenigen Künstlern, die in der Zeit des Verfalls der Malerei noch bemerkenswerte Werke schufen. Seine „Ruhe auf der Flucht“ ist eine seiner besten Schöpfungen, besonders prägnant durch die phantastische Auffassung. Der Engel, dem Joseph die Noten hält, schläfert Maria mit dem Kinde durch sein Geigenspiel ein — ein Motiv, das unseres Wissens einzig ist. Das Original bewahrt der Palazzo Doria in Rom.

Über Giorgione's Meisterwerk, „Das Konzert“ benannt, gibt es hinsichtlich seines unvergleichlichen seelischen und koloristischen Wertes nur eine Stimme der Bewunderung. Anders liegt die Frage nach dem Schöpfer selbst: hier ist mancher Zweifel berechtigt, und es gibt noch einige Forscher, die das herrliche Bild teils Tizian teils Lorenzo Lotto zuschreiben. Wer es im Palazzo Pitti in Florenz gesehen hat, wird es nie vergessen können.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstr. 107 I.

NEUE OPERN

Heinrich von Kaan: „Germinal“, ein dreiaktiges Musikdrama, Text nach dem Zolaschen Roman gleichen Namens.

Gustav Lazarus: „Das Nest der Zaunkönige“, Text nach Gustav Freytags Roman von dem verstorbenen Intendanten Aloys Prasch, betitelt sich eine viersktige Oper des Berliner Komponisten.

Giacomo Puccini: „Die Tochter des Westens“, Buch von Carlo Zamparini und Guelfo Civinini.

Ricardo Stortl: „Venedig“, Libretto von Pelaez d'Avoine, soll im Teatro Massimo in Palermo zur Uraufführung kommen.

Otto Weber: „Vaterliebe“, eine einaktige Oper von A. M. Willner, wird am Raimund-Theater in Wien zur Erstaufführung gelangen.

OPERNREPERTOIRE

Berlin: Mit einer „Tannhäuser“-Aufführung beschloß am 31. August der Schweriner Kammersänger Hermann Gura sein verdienstvolles Sommeropernunternehmen im Neuen Königlichen Operntheater. Das Berliner Publikum hatte während der Monate Juli und August Gelegenheit, auch Wagnersche Werke in durchaus gediegener Darstellung zu sehr mäßigen Preisen hören zu können. Der Bayreuther Meister ist denn auch an 28 Abenden zu Wort gekommen („Lohengrin“ 12 mal, „Tannhäuser“ 7 mal, „Meistersinger“ 5 mal, „Walküre“ 4 mal). Ihm am nächsten stehen die Italiener mit 21 Abenden (Puccini 6, Verdi 5, Mascagni 4, Leoncavallo 4, Rossini 1, Donizetti 1). Dann folgen Bizet, Thomas und Gounod mit 9 und Mozart mit 6 Abenden. Wir hörten „Cavalleria“, „Bajazzo“, „Lohengrin“, „Tannhäuser“, „Walküre“, „Meistersinger“, „Traviata“, „Mignon“, „Figaros Hochzeit“, „Bohême“ (2 mal), „Rigoletto“, „Margarethe“, „Lucia von Lammermoor“. Von Gästen traten unter anderen auf: Francesco d'Andrade, Lilli Lehmann, Franceschina Prevosti, Ottilie Metzger-Froitzheim, Heinrich Knote, Fiorencio Constantino.

Bremen: „Die Teufelskäte“, eine dreiaktige Oper von Anton Dvořák, wird im Laufe dieser Spielzeit am Stadttheater ihre deutsche Uraufführung erleben.

Wien: Die Volksoper stellt an Neuheiten in Aussicht: de Lara (Messalina), Dvořák (Russalka), Massenet (La Navarraise), Bizet (Djamileh), Pisnquette (Rip-Rip), Ponchielli (La Gioconda), Lafite (Das kalte Herz), v. Ujj (Der Müller und sein Kind).

KONZERTE

Berlin: Henri Marteau, Hugo Becker und Ernst v. Dohnanyi haben sich mit anderen Künstlern zur Veranstaltung eines Zyklus von Kammermusik-Abenden vereinigt. Die im Mozartsaal stattfindenden Konzerte werden umfassen: drei Quartettabende am 8. Dezember 1908, 8. Januar 1909 und 26. Januar 1909; drei Trioabende: 15. Dezember 1908, 25. Februar 1909 und 11. März

1909 und drei Sonatenabende: 3. November 1908, 11. Februar 1909 und 30. März 1909.

Professor Karl Panzner aus Bremen wird auch in der kommenden Saison die Orchesterkonzerte im Mozartsaal dirigieren. Für diese sechs Panznerkonzerte sind folgende Daten in Aussicht genommen: 19. Oktober 1908, 16. November 1908, 12. Januar 1909, 9. Februar 1909, 8. März 1909 und 5. April 1909.

Leipzig: Hans Winderstein hat für seine Philharmonischen Konzerte folgende Solisten verpflichtet: Ernestine Schumann-Heink, Zdénka Faßbender, Tilly Koenen, Felix Senius, Ludwig Heß, Fritz Kreisler, Joan Manén, Heinrich Kiefer, Moriz Rosenthal, Alberto Jonas, Theodor Szántó, das Russische Trio.

Prag: Am 19. September wird Gustav Mahler mit dem Jubiläumsausstellungs-Orchester seine noch ungedruckte siebente Symphonie zur Uraufführung bringen.

TAGESCHRONIK

Am 25. August waren vierzig Jahre vergangen, daß Hans Richter zum erstenmal als Dirigent vor die Öffentlichkeit trat; und zwar dirigierte er damals, am 25. August 1868, in München Rossini's „Wilhelm Tell", der als Festvorstellung anläßlich des Geburts- und Namenstages König Ludwigs II. in Szene ging. Kurz vorher hatte die Uraufführung der „Meistersinger" stattgefunden, bei deren Einstudierung Richter hervorragend tätig war.

Die Angelegenheit Hülsen-Weingartner ist erfreulicherweise friedlich zu Ende geführt worden. Die Berliner Generalintendantur teilt mit: „Nachdem der frühere Königliche Kapellmeister, jetzige kaiserlich königliche Hofoperndirektor Felix Weingartner eine größere Summe an die Orchesterwitwenkasse (Fonds zur Unterstützung der Witwen und Waisen verstorbener Mitglieder des Königlichen Orchesters) zu Berlin gezahlt hat, ist der Konflikt beigelegt worden, der zwischen der Generalintendantur der Königlichen Schauspiele und ihm ausgebrochen war."

Bismarck und die Musik. Über das Verhältnis des Alt-Reichskanzlers zur Musik teilt die Voss. Ztg. u. a. die folgenden interessanten Überlieferungen mit: Er selbst war nur mäßig musikalisch vorgebildet. Das bißchen Klavierspiel aus der Jugendzeit hatte er bald vergessen oder zum mindesten vernachlässigt. Eine hübsche Baritonstimme, die er besaß, ließ er nicht ausbilden, und wenn er sie trotzdem hin und wieder erklingen ließ, so war die Reinheit der Tongebung nichts weniger als einwandfrei. Um so interessanter sind seine Urteile über Werke der Tonkunst. Sie geben den Stimmungsgehalt vieler Stücke mit großer Prägnanz wieder und verraten mitunter eine Lebhaftigkeit der Phantasie, wie etwa die eines Musikliteraten, der sich anschickt, ein Programmbuch zu irgend einer Symphonie oder dergl. zu schreiben. Es ist nicht die Sentenz eines Alltagsmenschen, wenn Bismarck sagte: „Die bezahlte Musik, wie ich sie in Opernhäusern und Konzertsälen höre, zieht mich weniger an; aber nichts Lieberes weiß ich mir als die Musik im Hause; sie übt

den wohltätigsten Einfluß auf mich aus." In Frankfurt meinte er öfters, er möge in kein Konzert gehen, das bezahlte Billet und der eingeengte Platz verleide ihm den möglichen Genuß. Schon der Gedanke, für Musik Geld zu zahlen, sei ihm zuwider. Die Musik müsse frei geschenkt werden wie die Liebe. Danach hätte die „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht", die später gegründet wurde, einen prinzipiellen Gegner in Bismarck gefunden. Er war der aufmerksamste Zuhörer seiner Frau, einer vorzüglichen und feinsinnigen Klavierspielerin, wenn sie ihm Beethoven vortrug. Dieser Meister stand obenan in seiner Verehrung der klassischen Tonkünstler. Die Liebe zu ihm hatte er schon als Student eingeimpft erhalten, und zwar von seinem Zimmerkollegen in Berlin, einem Grafen Kayserlingk aus Kurland, dem späteren Kurator der Universität zu Dorpat, der ihm öfters vorspielen mußte. Bismarcks Liebe zu Beethoven war durch Robert von Keudell, den deutschen Botschafter in Rom, wesentlich gesteigert worden. Bismarck war mit ihm bei Johanna von Puttkamer, seiner späteren Braut, bekannt geworden. Die edle Tonkunst vermittelte hier die erste Annäherung der beiden Männer, die sich dann zu innigster Freundschaft verbinden sollten. Keudell, bekanntlich ein hochbegabter Dilettant, hat in seinem Buche „Fürst und Fürstin Bismarck, Erinnerungen aus den Jahren 1846—1872" Bismarcks musikalische Aussprüche zum Gegenstand ausführlicher Mitteilungen gemacht. Nach der von Keudell gespielten Beethovenschen Sonata appassionata (op. 57 F-moll) sagte Bismarck, eine Träne im Auge: „Das ist wie das Singen und Schluchzen eines ganzen Menschenlebens. Wenn ich diese Musik oft hörte, würde ich immer tapfer sein." Als Keudell dieselbe Sonate 1870 in Versailles spielte, fragte Bismarck: „Warum nicht öfter?" — Beethovens Klavierkonzert in G-dur (op. 58) entlockte Frau v. Bismarck die Worte: „Klingt das nicht wie das Gemüt unseres Freundes Hippolyt?" — „Ja," erwiderte Bismarck, „aber wie Hippolyt aus dem Irdischen ins Himmlische übersetzt." Schubert verehrte Bismarck nicht weniger als Beethoven. Besonders liebte er das nachgelassene d-moll Quartett bis auf die Variationen über das Thema aus dem Liede „Der Tod und das Mädchen". Variationen überhaupt konnte er nicht leiden, mochten sie auch von Beethoven sein; „sie gingen nicht zum Herzen". — Nach Mendelssohns Capriccio in E (op. 33 No. 2) meinte Bismarck: „Stellenweise klingt das wie eine vergnügte Rheinfahrt; an anderen Stellen aber glaube ich, einen im Walde vorsichtig trabenden Fuchs zu sehen." Nach dem Präludium in e-moll (op. 36 No. 1) äußerte er: „Dem Manne geht es aber wirklich sehr schlecht." Bei Chopin gab er den leidenschaftlich bewegten Stücken den Vorzug vor den träumerischen Nocturnes. Schumann hörte er gern, doch sagte er hierbei nur: „Recht hübsch." Eine Bachsche Fuge (Wohltemperiertes Klavier Bd. 2 No. 9) charakterisierte er wie folgt: „Der Mann hat von Anfang an mancherlei Zweifel, ringt sich aber allmählich durch zu einem festen frohen Bekenntnis." Immerhin zählen diese Urteile zu den Ausnahmen. In der Regel hörte er stillschweigend zu, als wollte er die Töne

innerlich nachwirken lassen. Dabei ging er rauchend auf und ab.

Ein bisher unbekanntes Bach-Porträt wurde von Professor Georg Schumann in Berlin, einem Vorstandsmitgliede der Neuen Bachgesellschaft, für das Bachmuseum in Eisenach aus Magdeburger Privatbesitz (Hofgraveur Held) erworben. Das Bild hat die Größe 90 : 72 cm und rührt von einem Maler Klein (1734) her. Das Bild soll dem Leipziger Universitätsprofessor Hiß, der seinerzeit die berühmten Untersuchungen und Messungen am Bachschen Schädel vorgenommen hat, übersandt werden.

Die fünfte ordentliche Delegiertenversammlung des „Centralverbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine" (E. V.) findet am 19. und 20. September d. J. in Köln a. Rh. im Vereinslokale des Kölner Männergesangvereins statt.

Der Jahresbericht der Königlichen Bibliothek in Berlin für 1907/08 weist im Ordinarium der Druckschriftenabteilung eine Vermehrung um 46259 bibliographische Bände (gegen 32979 im Vorjahre) nach. Ferner wurden 10625 Bände aus außerordentlichen Erwerbungen in die Zugangsverzeichnisse eingetragen; der gebuchte Zuwachs der Abteilung beträgt also 56889 Bände. Von den Sondersammlungen hatte auch die Musiksammlung einen außerordentlich großen Zuwachs: 6326 (gegen 1414 im Vorjahre) bibliographische Bände, darunter ca. 2000 Textbücher und 2000 Chor- und Orchesterstimmen. Insbesondere aber ist dieser Abteilung eine wertvolle Sammlung von Originalwerken Beethovens u. a. durch Geschenk, sowie durch Kauf aus Extrafonds eine Anzahl kostbarer Autographen aus dem Nachlaß von Josef Joachim zuteil geworden. Die Arbeiten der „Deutschen Musiksammlung" waren am 1. April so weit fortgeschritten, daß der systematische Katalog 95962 und der alphabetische 107777 Zettel enthielt; die Sammlung ist bereits der Benutzung zugänglich.

Der Verein Berliner Musiker hat an die Gemeindebehörden von Berlin eine Petition gerichtet, um ein Verbot des gewerblichen Musizierens der Magistratsbeamten herbeizuführen. Der Verein begründet diese Petition mit der erdrückenden, den ganzen Musikerstand ruinierenden Konkurrenz und mit dem Hinweis auf das ausreichende Einkommen der städtischen Beamten.

Die Ausführung des Stadttheaters in Hildesheim ist der Münchener Firma Heilmann & Littmann für den Preis von 463,000 Mk. übertragen worden. Das Theater, das Raum für 800 Personen bieten wird, muß am 1. Oktober 1909 vollständig fertiggestellt sein.

Den drei Ersten Kapellmeistern der Königlichen Oper in Berlin ist eine besondere Auszeichnung zuteil geworden. Dr. Karl Muck und Dr. Richard Strauß ist mit Rücksicht auf ihre mehr als zehnjährige Zugehörigkeit zur Königlichen Oper der Charakter als Generalmusikdirektor verliehen worden, während Leo Blech den Roten Adlerorden 4. Klasse erhalten hat. Das völlig koordinierte Rangverhältnis der drei Herren wird dadurch selbstverständlich nicht berührt.

Ferdinand Hummel, Musikdirektor am Königlichen Schauspielhause in Berlin, der Komponist

der Opern „Die Beichte“ und „Mara“, ist zum Königlichen Professor ernannt worden.

Aus München wird gemeldet: den Opernsängerinnen Zdénka Faßbender, Maud Fay und Louise Hoefer wurde der Titel Königliche Hofopernsängerin, den Opernsängern Max Gillmann und Otfried Hagen der Titel Hofopernsänger verliehen.

Der Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach verlieh dem Direktor des Leipziger Stadttheaters, Robert Volkner, das Ritterkreuz des Hausordens vom weißen Falken.

Das Konservatorium der Musik in Köln veröffentlichte vor kurzem seinen Jahresbericht für das Schuljahr 1907/08, aus dem wir entnehmen, daß sich die Anstalt im abgelaufenen Jahre unter Leitung von Fritz Steinbach in erfreulicher Weise weiter entwickelt hat. Die Schülerzahl betrug 651 gegen 548 im Jahre vorher. Es steht ihr ein Lehrkörper von 49 ordentlichen und 11 Hilfslehrern gegenüber. Auch die Zahl der Freistellen hat wiederum eine Vergrößerung erfahren. Von den am Schlusse des Schuljahres ausgetretenen Schülern und Schülerinnen konnten 65 mit Zeugnissen der Reife als Konzertspieler, Opernsänger, Dirigenten, Lehrer u. dgl. entlassen werden. Bei den Prüfungsaufführungen der Opernschule, bei denen Solisten, Chor und Orchester ausschließlich aus Schülern der Anstalt bestanden, gelangten „Der fliegende Holländer“, sowie drei kleine Opern zur Aufführung.

Dem Jahresbericht des Pfälzischen Konservatoriums in Neustadt a. H. ist zu entnehmen, daß die nun seit drei Jahren von Philipp Bade gegründete und geleitete Anstalt in stetem Zunehmen hinsichtlich Besuchs und Leistungen begriffen ist. Sie war im vergangenen Jahr von 319 Schülern aus allen Teilen der Pfalz besucht, darunter 85 Elementarschülern. Die Anzahl der wöchentlich erteilten Stunden betrug 307. Außer drei größeren Konzerten veranstaltete die Direktion sechs Prüfungskonzerte und einen Kammermusikabend. Die Opernklasse brachte Bizet's „Carmen“ ungestrichen unter Bades Leitung heraus. Der Lehrkörper besteht aus 24 Lehrkräften.

TOTENSCHAU

Ende Juli † in Valparaiso (Chile) Bernhard Göhler, der seit 1885 als Lehrer, Organist und Dirigent mit Erfolg tätig war.

Am 21. August † in Paris der Komponist Louis Varney im Alter von 54 Jahren. Außer seiner grazlösen Operette „Die kleinen Lämmer“ ist in Deutschland auch seine komische Oper „Die Musketiere im Kloster“ bekannt geworden.

In Zarskoje Selo † am 27. August der Professor am St. Petersburger Konservatorium Wilhelm Schubert, 72 Jahre alt. Geborener Deutschböhme, gehörte er von 1858 an lange Zeit hindurch dem Hofopernorchester als Oboist an.

Am 28. August † in Berlin der Tonsetzer und Theoretiker Heinrich van Eyken, 47 Jahre alt. Er war in Elberfeld geboren und studierte bei Papperitz in Leipzig, später auch in Berlin in der Meisterschule von Herzogenberg. In der Reichshauptstadt ließ er sich dann als Privatlehrer für

Theorie und Komposition nieder; einige Jahre erteilte er auch an der Königlichen Hochschule für Musik Unterricht in Theorie. Eine Harmonielehre aus seiner Feder soll demnächst erscheinen. Van Eyken zählte zu den begabtesten unter unseren jüngeren Tonsetzern; er hat eine ganze Reihe von Liedern geschaffen, in denen sich edle Empfindung und vornehmer Geschmack bekunden (es sei hier nur an das vielgesungene „Schmied Schmerz", an „Judiths Siegesgesang", das „Lied der Walküre" oder an das reizende „Es war ein Prinzeßchen" erinnert). Aber auch in größeren Formen zeigte sich seine reiche kompositorische Begabung. An der Liliencronschen Chorordnung für das evangelische Kirchenjahr war van Eyken mit vielen kleineren und größeren Sätzen beteiligt. (Ein Bild des sympathischen Künstlers brachte die „Musik" in Heft 18 des VI. Jahrgangs.)

Am 31. August † in Dresden, erst 38 Jahre alt, der Konzertmeister der Königlichen Kapelle und Primgeiger der bekannten Quartettvereinigung, Max Lewinger. Der ausgezeichnete Künstler stammte aus Österreichisch-Polen. Zögling der Hochschulen von Krakau, Lemberg und Wien, erhielt er 1893 einen Posten als Geigenlehrer am Konservatorium von Bukarest. Später ging er als Konzertmeister der Philharmonischen Konzerte nach Helsingfors; ein Jahr hindurch war er in gleicher Eigenschaft auch am Theater- und Gewandhausorchester der Stadt Leipzig tätig. 1898 wurde Lewinger als Nachfolger Rappoldis mit dem Titel eines Königlichen Hofkonzertmeisters nach Dresden berufen. (Ein Bild des Verstorbenen enthält das 18. Heft des VI. Jahrgangs.)

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

VERSCHIEDENES

Sehr ansprechend wirkt die eben erschienene Nummer (3) der „Mitteilungen" von Boswau & Knauer, die uns in Wort und Bild ein nach neuestem Stil eingerichtetes großes Hotel, und zwar das Hotel Esplanade in Hamburg schildert. Der Text gewährt uns einen interessanten Einblick in zahllose Einzelheiten, die berücksichtigt werden müssen, um den Ansprüchen eines verwöhnten, modernen Reisepublikums gerecht zu werden. Hier spricht nicht allein das mit, was die Augen sehen, sondern in höherem Grade das, was man nicht bemerkt, sondern nur angenehm empfindet: zahllose Einrichtungen, die mit der Hygiene, den Bequemlichkeiten des Verkehrs, mit der Sicherung gegen Feuersgefahr, mit Heizung, Lüftung, Reinigung usw. eng zusammenhängen. Das Hotel Esplanade darf — das geht auch aus den 20 nach Naturaufnahmen gefertigten Illustrationen, die dieses Heft schmücken, hervor — als vornehmer Typus eines ersten Hotels gelten, als ein Denkmal unseres heutigen Mühens und Strebens um eine neue Baukultur, und es ist der Architektur- und Baufirma Boswau & Knauer, der jener Bau im Äußern wie im Innern zu danken ist, gelungen, hier von neuem ihre Leistungsfähigkeit in hellem Licht zu zeigen.

AUS DEM VERLAG

Bach & Co. in London kündigen eine Ausgabe der Klaviermusik von Alessandro Scarlatti an, von der sehr wenig im Druck erschienen ist. Als Grundlage dient ein in Münster i. W. befindlicher handschriftlicher Band, der wahrscheinlich aus dem Besitz des Abbés Santini stammt. Als Herausgeber zeichnet der Musikschriftsteller J. S. Shedlock. Das Werk, auf das eine Subskription eröffnet wird, soll in 12 Teilen binnen Jahresfrist vollendet vorliegen.

Das Musikverlagshaus Gabriel Astruc in Paris teilt mit, daß bei dem großen internationalen Wettbewerb für Musik in der Abteilung „Oper und lyrisches Drama" ein Preis von 10000 Francs der Partitur „Panticosa", Musik von Louis Lambert, Text von G. Hartmann und A. Danis, zuerkannt wurde.

Im Verlage von Schuster & Loeffler in Berlin erscheint demnächst eine kritische Ausgabe von Carl Maria von Webers sämtlichen Schriften. Die bisherigen drei Ausgaben konnten weder auf Zuverlässigkeit noch auf Vollständigkeit Anspruch erheben, so daß der jetzige Herausgeber, Georg Kaiser, hiermit einem fühlbar vorhandenen Bedürfnis abgeholfen hat. Allein gegen vierzig Aufsätze Webers gelangen hier nach fast einem Säkulum der Vergessenheit wieder ans Licht, eine Menge von Fehlern, die sich in die früheren Ausgaben eingeschlichen hatten, sind hier nach authentischen Quellen berichtigt. Zieht man in Betracht, daß diese alten Ausgaben fast gar nicht mehr erhältlich sind, so kann dies neue Unternehmen nur begrüßt werden.

INHALT



INHALT

Kritik (Oper)

Kritik (Konzert)



DIE MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN DES SIEBENTEN JAHRGANGS (1907—1908)

Notenbeilagen:

Eugen d'Albert, Ballade für Klavier, op. 29, No. 1.
Leo Blech, Aus: „Versiegelt", op. 18. (Erste Veröffentlichung.)
August Bungert, Den Hut schwenkend: Avanti! Aus: „Unter der Blume", Lieder vom Rhein von Carmen Sylva für eine Singstimme und Klavier, op. 57, Nr. 19.
Carl Goldmark, Der Knecht. Gedicht von J. J. David für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Erste Veröffentlichung.)
Siegmund von Hausegger, Erster Schnee (Gottfried Keller). Für eine Singstimme und Klavier. (Erste Veröffentlichung.)
Friedrich Klose, Streichquartett. Langsamer Satz. Partitur. (Erste Veröffentlichung.)
Arnold Mendelssohn, Aus den Gruben, hier am Graben (Goethe). Für eine Singstimme und Klavier. (Erste Veröffentlichung.)
Gottlieb Noren, Walzer und Couplet aus einer romantischen Faschingssuite für Klavier mit Gesang und Tanz, unter teilweiser Benutzung eines Gedichtes von Rudolf Alexander Schröder für den five o' clock tea einer Snobsdame komponiert, op. 0,05. (Erste Veröffentlichung.)
Hans Pfitzner, Michaelskirchplatz (Carl Busse). Für eine Singstimme und Klavier, op. 19, No. 2.
Max Reger, Ewig Dein! Salonstück für Pianoforte, op. 17 523. (Erste Veröffentlichung.)
Felix Weingartner, Der Eidervogel. Gedicht von Henrik Ibsen, deutsche Übersetzung von Christian Morgenstern, für eine Singstimme und Klavier. (Erste Veröffentlichung.)

Autographen in Faksimile:

Eugen d'Albert, Eine Seite aus der Partitur zu „Tragaldabas" (Akt IV, Szene 3).
Ludwig van Beethoven, Kanon, „Gott ist eine feste Burg".
— Verkleinerte Wiedergabe des Trinkliedes aus der „Musik zu einem Ritterballet".
Leo Blech, Eine Partiturseite aus der Oper „Versiegelt".
Max Bruch, Die ersten zwanzig Takte des zweiten Satzes aus dem Violinkonzert in g-moll.
August Bungert, Eine Partiturseite aus dem ersten Akt des Musikdramas „Kirke".
Frédéric Chopin, Erste Seite des Es-dur Walzers, op. 18.
Carl Goldmark, Erste Seite des Originalmanuskriptes des Liedes „Der Knecht".
Edvard Grieg, Brief an den Herausgeber der „Musik".
Siegmund von Hausegger, Eine Seite aus der Originalpartitur des „Nachtschwärmer".
Friedrich Klose, Eine Partiturseite aus der vierten Szene von „Ilsebill".
Carl Loewe, Erste Seite der Originalpartitur des Chorliedes „Märznacht".
Arnold Mendelssohn, Eine Partiturseite aus „Paria".
Hans Pfitzner, Eine Partiturseite des Liedes „Sonst".
Max Reger, Erste Seite des Klavierstückes „Ewig Dein!"
Franz Schubert, Autograph des unveröffentlichten „Canon a tre".
Felix Weingartner, Eine Partiturseite aus der „Faust"-Musik.

Kunst:

Carl Begss, Jugendhildois von Felix Meodelssoho-Barthnldy.
Edusrd Bendemano, Felix Mendelssnhn-Bartholdy auf dem Totenhett.
Eugène Deiscrnix, Nicoln Pagsnlnl.
— Frédéric Chopio.
H. Dsumier, Hectnr Berlinz.
Antoo Dietrich, Ludwig vsn Beethnven.
Ginrgnne, Ein Koozert.
Jesn Bsptistn Greoze, Christmph Willihsld Gluck.
Edmuod Heilmer, Dss Johann Strauß-Denkmsl für Wien.
Wilhelm Hensei, Feiix Mendeissohn-Barthnldy.
Christisn Hnrnemsnn, Ludwig vso Beethoveo.
Johsno Jskoh Ihle, Johsno Sebsstisn Bsch.
Wilhelm vnn Ksulhsch, Tod der Elissheth.
— Lohengrins Ahschied.
— Isolde sn Tristsns Leiche.
Ernst Benedikt Kintz, Richsrd Wagner.
Augost voo Kinsher, Lodwig vsn Beethnven.
Hermann Kosur, Felix Meodelssohn-Bartholdy-Büste.
Jniie v. d. Lsge, Dss Gehortshsus Psiestrins's.
Hugo Lederer, Büste Hsns Pfitzoers.
Filippino Lippi, Allegorie der Musik.
Msx Littmsno, Dss neue Großhnrzngliche Hnftheater io Weimsr.
Eduard Msgous, Wilhelm Friedrich Ernst Bsch.
Adolph Menzel, Richsrd Wagner in deo Proheo zu Bsyreuth.
A. Renoir, Richsrd Wagner.
Ricard, Stephen Heiler.
Rosiio, Jesn-François Msrmnntel.
F. Rumpf, Jnhsnn Sebsstisn Bsch.
Cario Ssrsceni, Die Ruhe suf der Flucht.
Ferdinsnd Schimnn, Ludwig vso Beethnveo.
Ksrl Seffner, Dss Leipziger Bsch-Deokmsl. Erster Entwurf vnm Jshre 1896.
— Dss Leipziger Bsch-Deokmsl.
— Porträthüste von Edvard Grieg.
Joseph Stielnr, Ludwig van Beethoven.
F. G. Waldmülier, Ludwig vsn Beethnven.
Rudolf Weyr, Dss Brshms-Denkmsl in Wien.

Porträts:

Eugeo d'Albert zwei Jugendbilder.
— als Jüngling.
— nach einer Aufnahme aus jüngster Zeit.
Cäciiie Avenarius.
Johsnn Sebsstisn Bach
aquarellierte Bleistiftzeichnung unbekannten Autors.
— nach E. G. Hanßmann (Besitzer: Thomasschule).
— nach E. G. Haußmann (Besitzer: Peters).
— nach dem Bild im Städtischen Museum zu Erfurt (ursprünglicher Zustand).
— dasseibe (restauriert).
— nach einem unbekannten Maler (Bes.: Volbach).
— angebliches Bach-Bild (Herzog Wilhelm Ernst von Weimar?).
Cari Philipp Emsnuei Bsch nach G. F. Bach.
Johsnn Christian Bach nach Mathieu.

Wilheim Friedemsnn Bsch. Maler unbekannt.
Woidemar Bargiel.
Len Blech Jugendbild.
— nach einer Aufnahme aus jüngster Zeit.
Loise Brockhsos.
Ottilie Brockhsus.
Max Bruch Jugendbild.
— im Alter von 35 Jahren.
— nach einer Aufnahme vom Jahre 1903.
Ignsz Brüll zwei Bilder.
Haos von Bülnw mit Namenszug.
Aogust Bungert im Alter von 29 Jahren.
— im Alter von 32 Jahren.
— nach einer Aufnahme aus jüngster Zeit.

Johann Baptist Cramer.
Gaëtano Donizetti nach Kriehuber.
Alexander Dreyschock nach Kriehuber.
Major Einbeck.
François-Auguste Gevaërt.
Carl Goldmark im Alter von 30 Jahren.
— nach einer Aufnahme aus jüngster Zeit.
Charles-François Gounod.
Edvard Grieg im Alter von 15 Jahren.
— nach einer Aufnahme von A. Scherl.
— nach einer Aufnahme von N. Perscheid.
— im Garten seiner Villa in Troldhaugen.
— auf dem Totenbett.
Louise Harriers-Wippern nach A. Rohrbach.
Siegmund von Hausegger.
Emil Heckel.
Ludwig Heß.
Johann Nepomuk Hummel.
Johanna Jachmann-Wagner.
Friedrich Klose.
Hermann Kretzschmar.
Johann Kuhnau.
Theodor Kullak.
La Mara (Marie Lipsius).
Henry Litolff nach Weger.
Carl Loewe.
Pauline Lucca
Gustav Mahler.
Arnold Mendelssohn im Alter von 20 Jahren.
— nach einer Aufnahme aus jüngster Zeit.
Felix Mendelssohn-Bartholdy.
Giacomo Meyerbeer nach F. Rumpf.
Anton Mitterwurzer.
Felix Mottl.
Angelo Neumann.
Aloys Obrist.
Wladimir von Pachmann.
Hans Pfitzner nach einer Aufnahme des Atelier Hülsen.
— nach einer Aufnahme des Atelier Veritas.
— nach einer Aufnahme von Gusti Bandau.
Martin Plüddemann.
Giacomo Puccini.
Max Reger.
Alfred Reisenauer.
Joseph Sucher.
Ernst Eduard Taubert.
Arturo Toscanini.
Cosima Wagner.
Minna Wagner.
Richard Wagner nach einer Wiener Photographie 1862.
— nach einer Moskauer Photographie 1863.
— nach einer Münchener Photographie 1864.
— nach einer Münchener Photographie 1880.
Gottfried Weber.
Felix Weingartner nach einer Aufnahme aus jüngster Zeit.
August Wilhelmj.
Clara Wolfram.
Ludwig Wüllner.
Eugène Ysaye.

Gruppenbilder:

Der Breuningsche Familienkreis:
Gerhard, Stephan, Helene und Christoph von Breuning.

Die gräflichen Freundinnen Beethovens:
Gräfin Therese von Brunswick, Gräfin Guicciardi, Gräfin Erdödy.

Siegmund und Friedrich von Hausegger.

Friedrich Klose und Dr. Hugo Hoffmann.

Zwei Jugendbilder von Felix Weingartner.

Zum 44. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in München:
Karl Pottgießer, Richard Lederer, Joseph Krug-Waldsee, Jan van Gilse.
Frederick Delius, Ernest Schelling, Paul Juon, Karl Kämpf.
Paul von Klenau, Karl Bleyle, Henri Marteau, Georg Vollerthun.
Walter Braunfels, Hermann Bischoff, Roderich von Mojsisovics, Carl Ehrenberg.

Das Münchener Streichquartett:
Theodor Kilian, Georg Knauer, Ludwig Vollnhals, Heinrich Kiefer.

Das Ahner-Quartett:
Bruno Ahner, Emil Wagner, August Haindl, Karl Ebner.

Das Russische Trio:
Vera Maurina-Preß, Michael Preß, Joseph Preß.

Karikaturen:

Gustav Mahler nach einem Schattenriß von Dr. Otto Böhler.

Eugen d'Albert, Felix Draeseke, Engelbert Humperdinck, Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Max Reger, Max Schillings, Richard Strauß, Felix Weingartner. Sämtlich mit Namenszug. Karikaturen von Hans Lindloff.

Verschiedenes:

Johann Sebastian Bach:
- Maske unbekannten Ursprungs in der Karl Alexander-Bibliothek zu Eisenach

Ludwig van Beethoven:
- Beethovens Schädel nach der Aufnahme von Felix von Luschan.
- Beethovens Schreibpult.

Theodor Bertram als „Wanderer".

Edvard Grieg:
- Grieg's Haus in Trollhaugen; Trollhaugen mit Blick auf Grieg's Haus; Grieg's Musikzimmer in Trollhaugen.

Johann Kuhnau:
- Titelblatt der „Neuen Clavier-Übung" von 1689.

Carl Loewe:
- Originaltitel des Chorliedes „Gutenbergs Bild".

Felix Mendelssohn-Bartholdy:
- Studierzimmer in seiner letzten Wohnung in Leipzig.

Martin Plüddemann:
- Totenmaske.

Richard Wagner:
- Die erste Aufführung des „Rienzi" im Dresdener Hoftheater am 20. Oktober 1842. Vierter Akt, letzte Szene. Nach einem Holzschnitt aus dem Jahre 1843.
- Der Weiße und Rote Löwe in Leipzig, Wagners Geburtshaus.
- Palazzo Giustiniani in Venedig, Wagners Wohnhaus vom 29. August 1858 bis zum 24. März 1859.
- Palazzo Vendramin in Venedig, Wagners Sterbehaus.

Die neue Musikhalle in Hamburg.

Das abgebrannte Meininger Hoftheater.

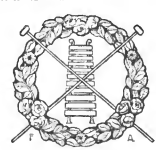
Die neue Flämische Oper in Antwerpen.

Der Blüthner-Saal in Berlin; Der Klindworth-Scharwenka-Saal in Berlin.

Das variable Proszenium mit offenem Orchester im neuen Weimarer Hoftheater.

Das variable Proszenium für das Wortdrama im neuen Weimarer Hoftheater.

Das variable Proszenium mit versenktem und verdecktem Orchester im neuen Weimarer Hoftheater.



NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM IV. QUARTALSBAND DES SIEBENTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1907/8)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

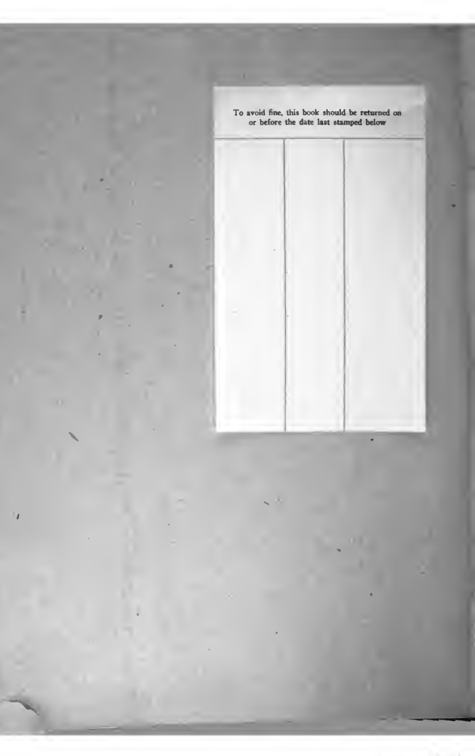
REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE








To avoid fine, this book should be returned on
or before the date last stamped below